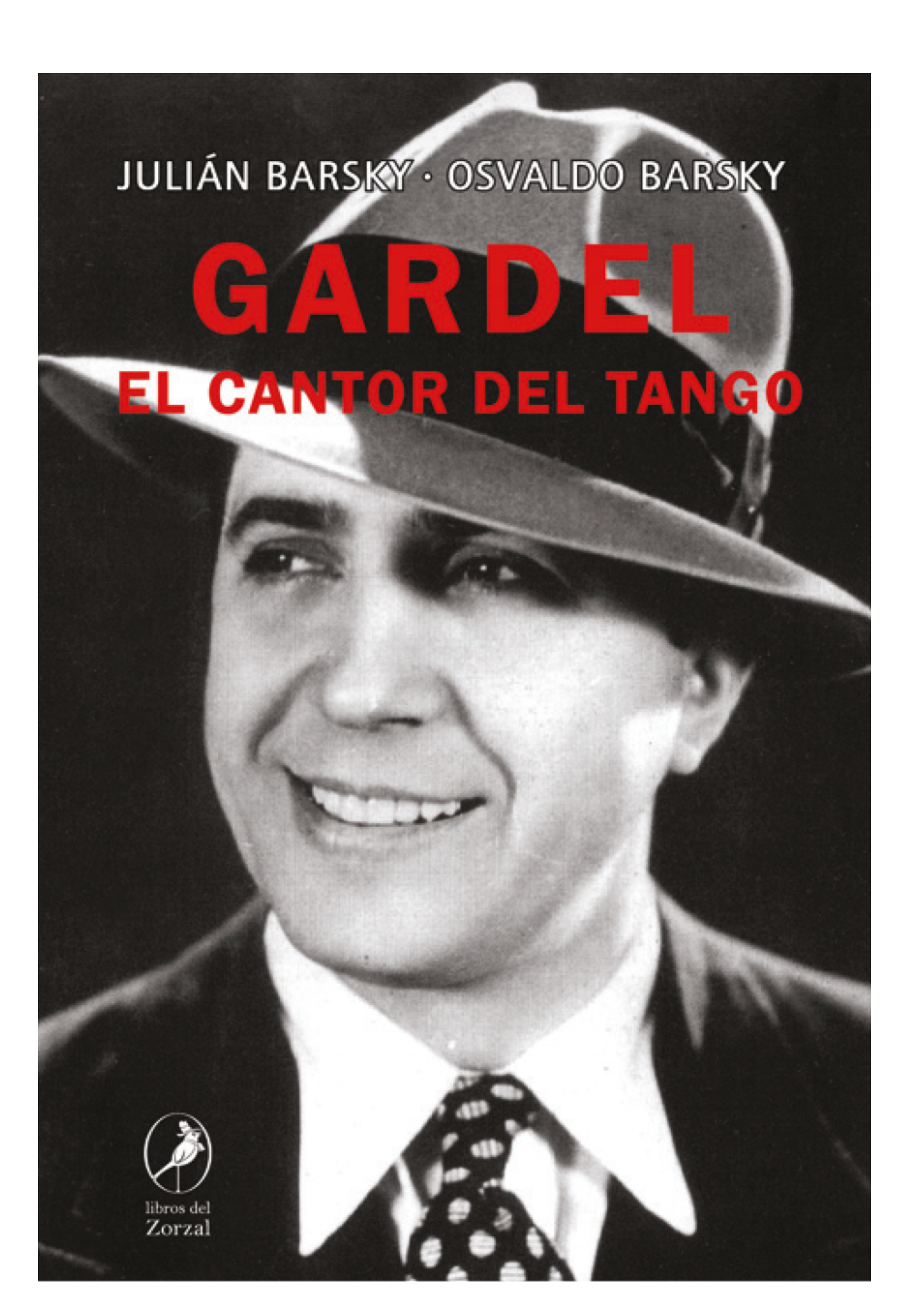

JULIÁN BARSKY · OSVALDO BARSKY
GARDEL
EL CANTOR DEL TANGO
libros del
Zorzal

JULIÁN BARSKY · OSVALDO BARSKY

GARDEL

EL CANTOR DEL TANGO



libros del Zorzal

Julián Barsky - Osvaldo Barsky

Gardel

EL CANTOR DEL TANGO



Barsky, Julián
Gardel : la voz del tango / Julián Barsky y Osvaldo Barsky. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libros del Zorzal, 2012.
E-Book.
ISBN 978-987-599-213-9
1. Gardel. 2. Carlos.Biografía. I. Barsky, Osvaldo
CDD 927

Buenos Aires, Argentina
Printed in Argentina
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra, escríbanos a:
<info@delzorzal.com.ar>

Asimismo, puede consultar nuestra página web:
<www.delzorzal.com>

A Gaby, mi luz permanente.
A Fernandito Daniel Barsky, que vino a dar un poco de alegría a este mundo.
J.B.

A César Peón y a los amigos del Centro de Estudios Gardelianos.
O.B.

Índice

Prólogo

Existe una gran literatura sobre Gardel. Casi cuatrocientos cincuenta libros se han escrito sobre el artista. Muchos de ellos tienen el mérito de haber profundizado en aspectos de su vida o de su arte y, sobre todo, de haber rescatado memorias orales, declaraciones de testigos de época, entrevistas de diarios y revistas y otros elementos útiles para abordar el análisis de la vida y el arte de Gardel.

Pero no fue hasta 1986 que se publicó la primera biografía integral. El mérito de este esfuerzo fue de Simon Collier, profesor de Historia en la Universidad de Essex, Inglaterra. Collier se basó en cinco fuentes esenciales: las memorias de José Razzano escritas por Francisco García Jiménez; la cronología de la carrera artística elaborada por Miguel Ángel Morena; las entrevistas de la prensa al artista recogidas por Hamlet Peluso y Eduardo Visconti; las anotaciones de Armando Defino, el administrador y albacea del cantor; y las memorias de Terig Tucci sobre la vida de Gardel en Nueva York. Siendo un importante avance en relación a lo existente, sobre todo por la agudeza con que logró transmitir los principales logros del artista y las condiciones de su trabajo, la obra era insuficiente en relación a temas importantes.

Por eso, los autores de este libro emprendimos una larga investigación en búsqueda de materiales de época, memorias inexploradas y estudio de las condiciones contextuales que permitieran completar preguntas relevantes sobre distintas etapas de la vida del artista. En 2004 publicamos *Gardel. La biografía*, un voluminoso trabajo que se apoyó en estos escritos y en nuevas investigaciones que habían alumbrado aspectos desconocidos o poco sistematizados. Fueron entonces relevantes el libro de Orlando del Greco sobre los poetas y músicos autores de la canciones que grabó Gardel, que contiene una gran cantidad de testimonios sobre el artista; e investigaciones puntuales, como las de Guadalupe Rosa Aballe, sobre la escolaridad del cantor; y las de Omar Zatti, sobre la relación de Gardel con el *turf* y sobre su gira artística final por los países latinoamericanos. Decisiva fue la contribución de Juan Carlos Esteban sobre la inconsistencia de la hipótesis del nacimiento del cantor en tierras uruguayas. También fueron aprovechados otros materiales, como las memorias de Antonio Sumaje, chofer del artista; Manuel Pizarro, director de la orquesta típica de mayor repercusión en Francia en la década del veinte; José Aguilar, guitarrista de Gardel; y Hugo Mariani, colaborador musical del cantor en Nueva York. De igual importancia fueron los estudios realizados sobre la difusión del tango en Europa por diversos autores que se detallan en la bibliografía, así como un nutrido material de investigadores y autores, tanto del interior del país como de Latinoamérica, que cubrieron aspectos puntuales de la vida de Gardel, en especial con respecto a sus actuaciones en dichos lugares.

Gardel. La biografía tuvo un éxito apreciable en la Argentina y en diversos países

donde circuló, y fue reconocido por los especialistas y por el público como la principal obra de referencia sobre el artista. Múltiples comentarios y una copiosa correspondencia de los lectores nos confirmaron que el esfuerzo de quince años de trabajo había valido la pena. Además de contar con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, en 2006 ganó el concurso de la Comisión de Bibliotecas Populares de Argentina en la temática "Identidad Nacional", y desde entonces se encuentra también disponible para la gran cantidad de lectores que concurren a las bibliotecas en todo el país.

Sin embargo, al concluir la introducción de ese libro señalábamos: "Lejos de la concepción que tenemos sobre la permanente evolución del conocimiento histórico está suponer que la nuestra es la biografía 'definitiva' de Carlos Gardel. También es seguro que nuevas investigaciones específicas continuarán arrojando luz sobre la vida y la obra de este artista".

Y, efectivamente, hoy contamos con nuevos estudios y un importante material documental que justifica un nuevo libro. Destacamos así el trabajo de Héctor Ángel Benedetti sobre la historia de las primeras grabaciones del cantor en 1912; el relevante material publicado por Monique Ruffié de Saint-Blancat, Georges Galopa y Juan Carlos Esteban sobre los antecedentes franceses de Gardel como parte de la colaboración entre el Centro de Estudios Gardelianos de Buenos Aires y la Asociación Gardeliana de Toulouse. Raúl Torre y Juan Fenoglio han realizado una investigación criminalística sobre Carlos Gardel, que aporta pruebas irrefutables con relación a la verosimilitud de parte de los documentos que confirman el origen francés del artista. En la misma dirección, se inscriben los trabajos de Enrique Espina Rawson y Norberto Regueira. Los estudios de Rodolfo Zatti sobre Gardel en el Abasto y en sus giras por el Uruguay incorporan nuevos materiales sobre estos temas. El estudio de José María Kobuku sobre la relación de Gardel y Mozart con respecto al trabajo entre música y palabra escrita ha sido también un aporte significativo. El libro de Ángel Olivieri, de sus memorias con el tango, también arroja información poco conocida sobre Gardel y Razzano. Finalmente, los autores de este libro publicamos en 2008 *La Buenos Aires de Gardel*, donde se avanza en el conocimiento de diversos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad en la que se formó el artista.

Pero, sobre todo, es en materia documental en lo que se ha avanzado de forma considerable en estos años. La colección de cartas entre Gardel y Defino que los herederos de este último han hecho conocer recientemente y el continuo enriquecimiento del sitio www.gardelweb.com, dirigido por Jack Lupic, son de seguro los dos acontecimientos más significativos. Al mismo tiempo, en estos años se completó la base discográfica más completa existente sobre la carrera del cantor. Fue creada por Gabriela Giba, y se puede acceder a ella a través del sitio: www.gardelbiografia.com.ar o el boletín mensual *Gardel Buenos Aires*, ambos coordinados por uno de los autores del presente libro, Julián Barsky.

Todo ese material ha sido trabajado especialmente para este libro, que además está

escrito con una dimensión y un estilo que buscan hacer amigable el relato, con escasas citas probatorias, ya que se remite a las pruebas documentales en la bibliografía específica citada al final del libro. Esta pretensión, sin embargo, mantiene el rigor de la investigación que subyace a lo largo de los diferentes capítulos. Tampoco se incorporan aquí los numerosos mitos que cierta tradición oral y literaria ha desplegado sobre el artista, convencidos de que nada es más atrayente que la notable vida y el excepcional desarrollo artístico de Gardel.



I

Hic finit vanitas mundi

Hace seis meses que Carlos Gardel ha muerto en Medellín, Colombia. Su carbonizado cadáver, encontrado bajo uno de los motores del avión trimotor F-31 perteneciente a la S.A.Co. (Sociedad Aérea Colombiana), fue uno de los primeros en ser identificado. La intacta dentadura –a tal punto que causaría admiración entre los médicos que lo examinaron en la morgue–, el abrigo de piel y una cadenita que rezaba "Jean Jaures 735" (dirección de la casa de su madre, en Buenos Aires) cerró cualquier duda.

Hoy, ciento ochenta días después de aquella tragedia, los restos de Gardel ya no descansan en paz. Es que tras una serie de idas y vueltas que combinaron trámites judiciales, reclamos pasionales e intereses económicos, su cuerpo ha sido definitivamente pedido por la Argentina. Este cuerpo, que franceses, colombianos y, en especial, uruguayos sentirán de alguna manera hurtado, y que traerá no pocas complicaciones en el futuro, tiene su destino final en el cementerio de la Chacarita, Buenos Aires. Así lo ha dispuesto su madre, Berthe Gardes –doña Berta–, y ha sido avalado por la justicia de la Argentina y el Uruguay.

Para tal fin, Armando Defino, albacea testamentario y apoderado del cantor, ha llegado a Colombia. Gardel se halla descansando en la Galería San Pablo Norte (local 34, bóveda N.° 2) del cementerio San Pedro de Medellín. Tras el insólito accidente ocurrido aquel 24 de junio de 1935, cuando los aviones de S.A.Co. y S.C.A.d.T.A. (Sociedad Colombo Alemana de Transportes Aéreos) chocaron en pista, los restos del cantor y sus compañeros, luego de haber sido reconocidos y colocados en sendas cajas mortuorias, fueron llevados a la casa del presbítero y doctor Enrique Uribe Ospina. En ausencia de familiares y amigos, los Ughetti –miembros de una importante compañía de zarzuela–, junto con un núcleo de empresarios y personas influyentes, intercedieron frente a las autoridades para lograr disponer de los restos con la intención de instalarlos en una capilla ardiente. Para tal fin, Uribe ofreció su casa (ubicada en la Avenida de La Playa, entre Junín y el puente Baltasar Ochoa), la cual contaba con dos amplias habitaciones que, por hallarse emplazadas a gran distancia de la calle, aseguraban la discreción necesaria.

Al día siguiente, los restos del cantor serían trasladados hasta la Basílica de La Candelaria, donde se realizaría una misa. Sin embargo, antes de que los miembros de la Compañía Ughetti levantaran el ataúd, algunos allegados se acercaron y realizaron un extraño ritual, golpeando la tapa en distintos lugares:

–Ahora sí, podemos irnos. ¡En marcha!

Los hombres levantan el cofre, atravesando el largo camino de césped y canteros florecidos que adornan la entrada de la casa quinta rumbo al Parque de Berrio, donde se halla la Catedral. La procesión es lenta y pesada, pues a lo largo del camino se van sumando espontáneamente admiradores y curiosos.

La misa se realiza sin incidentes. Luego de las sentidas palabras del padre Germán Posada, el féretro es encaminado hacia el cementerio, última morada (en tierra colombiana, al menos). La multitud, que a esa altura rebasa las diez mil personas, escolta los restos en silencio durante los dos kilómetros que hay entre la iglesia y San Pedro. Allí, precisamente, en las puertas del cementerio, y ante la inscripción labrada que reza *Hic finit vanitas mundi* ('Aquí terminan las vanidades del mundo'), una mujer cae inconsciente, haciendo cuerpo de la tristeza y desesperación que ronda a los presentes.

Y no solo en Medellín. En Cali, hacia donde Gardel viajaba para realizar ocho actuaciones en el Teatro Jorge Isaacs, la multitud –que había acampado en las inmediaciones de la pista desde el día anterior– entona un canto de desesperación al enterarse del accidente. Luego, el silencio y la dócil retirada. El teniente Rafael Valdez Tavera, oficial de servicio y a la sazón encargado frustrado de recibir a la comitiva, observaría la salida de la multitud: "Bajo el melancólico crepúsculo del Valle del Cauca, por la gran puerta de la Guardia del Campo Aéreo, anonadado, vi pasar llorando a treinta mil personas".

Pero Colombia no llora sola. En Buenos Aires, *Noticias Gráficas* pone en su sexta edición del 24 de junio una foto de Carlos Gardel, acompañada por un título catástrofe en letras gigantes. A continuación, detalla las primeras informaciones sobre el siniestro: "Murió en un espantoso accidente de aviación, en Medellín, Colombia, junto con dieciséis personas más". En el interior del país, los encargados de escribir en las pizarras de las redacciones las noticias de la tarde, apuntan con mano temblorosa: "En Colombia, en un accidente aéreo, se mató Carlos Gardel. Confirmado". Al día siguiente, los matutinos le dedicaron la portada, mientras que los diarios de las principales capitales de América y Europa ocuparon amplios espacios en cubrir la noticia.

En la Argentina, el deceso de Gardel provocó una gran conmoción en el ambiente artístico. Libertad Lamarque, que estaba actuando en el teatro Buenos Aires, realizó una emotiva versión de *Cuesta abajo* en honor al cantor. Ese mismo día, los actores León Zárate, en el Corrientes; Camila Quiroga, en el San Martín; y Tita Merello y Manuel Romero, en el Porteño, pidieron al público un minuto de silencio. En el teatro Liceo, se decidió levantar la función, colgando en el frente un escueto cartel que rezaba: "Silencio, ha muerto Carlos Gardel". Las emisoras acordaron no poner tangos al aire durante una semana.

Las reacciones del público fueron de estupor y desesperación. La norteamericana Estrellita Rigel, al enterarse de la muerte de Gardel, ingresó en el Middletown Hotel en Nueva York, ingirió un veneno que llevaba dentro de una botellita y debió ser

hospitalizada. En Puerto Rico sucedió algo parecido con una joven de nombre Suncha Gallardo. En la Argentina, al menos tres personas se quitaron la vida al enterarse de la noticia.

Berta, por su parte, se enteró de la muerte de su hijo recién el martes 25 por la tarde. Se hallaba en Toulouse, y mientras se disponía a comer con sus parientes percibió una tensión en el ambiente. Tras exigir una respuesta, su hermano Jean le informó que había llegado la noticia del accidente en Medellín, sin abundar en detalles. La mujer no lo podía creer. Durante unas horas rechazó la posibilidad de que su hijo hubiera muerto, pero cuando al día siguiente los diarios de Toulouse publicaron la información, no tuvo más remedio que aceptarlo (pocos días después, el propio Jean, conmovido por la muerte de su sobrino, también fallecía).

José Razzano salía de la estación de subterráneos Callao, de la Línea B cuando se enteró de la noticia. La congoja y la perplejidad lo hicieron deambular por la calle Corrientes durante un buen rato. "Desde anoche, cada vez que hablo de él, siento como un nudo en la garganta", dijo al día siguiente, al ser consultado por el diario *Crítica*. La muerte de Gardel significaría el fin de toda ilusión de recomponer las relaciones entre aquellos viejos compañeros de ruta.

Medellín también acabó con las ilusiones de Isabel del Valle. La joven vio por última vez a Gardel cuando este se embarcó rumbo a Europa, en noviembre de 1933, a bordo del Conte Biancamano. Si bien la relación estaba prácticamente acabada, Isabel seguía teniendo esperanzas: "Cuando él murió, yo tenía veintiséis años y créame que me resistí a admitir su muerte, hasta que me convencieron los amigos".

Todo esto es ignorado por "el Mono" Montoya y "Pepe" Meza, quienes casi seis meses más tarde se hallan instalados en la estación La Pintada, con su recua de mulas a la espera del ferrocarril proveniente de Medellín, setenta y siete kilómetros al norte. En su carácter de baqueanos de la zona, y debido a la imposibilidad de trasladar de otra manera los restos del cantor (más todos sus efectos personales: veinte baúles en total), han sido contratados por Defino para llevarlos desde la estación de tren hasta Supía. Allí, el Expreso Ribón (o Ricovilla) se hará cargo de la encomienda hasta Buenaventura, donde aguardará el emisario para sacarlos del país.

Al principio se había pensado en conducir la carga desde La Pintada hasta Valparaíso en una caravana de berlinas, pero el camino se hallaba en malas condiciones, y desde hacía un par de semanas algunos vehículos se encontraban atrapados en el fango de la ruta (por eso algunos memoriosos de la zona asegurarían que el ataúd de Gardel llegó en berlina hasta Valparaíso, y hasta dieron señas particulares del vehículo, haciendo hincapié en el tono quejumbroso de su bocina).

Descartado ese camino, se decide entonces contratar a los muleros. Es así como, el 18 de diciembre, el féretro, cuidadosamente embalado en una doble caja (la primera, de aluminio, sellada con puntos de plomo; la segunda, de fina madera) y cubierto con una lona, llega a La Pintada. Montoya observa perezosamente la maniobra del maquinista, apaga el cigarrillo al tiempo que le hace un gesto a Meza, y ambos se

aproximan al furgón.

El equipaje es colocado con cuidado en el piso, sobre una suerte de colchón hecho de hojas de plátano y paja seca. Meza aproxima las mulas, que hace horas descansan bajo un árbol de tamarindo. Con cuidado comienzan a colocar la carga en el lomo de los animales. El ataúd de Gardel es emplazado sobre los maderos de la barbacoa dispuesta entre dos mulas. El resto de la carga iría instalada en las otras mulas, a razón de dos cofres por bestia, además de los enseres necesarios para la travesía. Montoya mira el cielo, eternamente encapotado y gris. Por suerte no es temporada de lluvias (para eso faltan unos meses), por lo que los ríos y las quebradas no deberían ser una molestia para el trayecto; sin embargo, el deshielo de las montañas todavía no ha culminado. El viaje hubiera sido indudablemente más sencillo en enero, piensa, pero los tiempos de Buenos Aires mandan.

Poco después, comienza el recorrido por "el camino del oro" (la leyenda cuenta que allí aparece para noviembre y Semana Santa el fantasma de un militar de la Guerra de los Mil Días, cargando una gran cantidad de oro). Las mulas, experimentadas en esas lides y terrenos, trepan a su paso las rocas a través de un sendero escarpado. A un lado se erige el imponente abismo que da al cañón del Cauca, mientras que del otro, una peña de color oscuro protege el camino. Los baqueanos andan en silencio, sumidos en sus pensamientos, mientras a su alrededor guacharacas y pavas compiten por hacer oír sus gorjeos. El camino se hace más y más empinado, atravesando una ciénaga y luego algunas caídas de agua. Las mulas dudan, corcovean, pero finalmente se reponen y logran superar los obstáculos.

–Aún falta la parte más escarpada. Si seguimos a este paso jamás vamos a llegar. Y los nudos y los bozales de la barbacoa, que ya vienen flojos… –murmura Meza, preocupado.

Montoya ni lo mira, pero detiene a la recua. En silencio, ambos hombres se aproximan a la barbacoa para ajustar las cinchas. Tras la faena, aprovechan para revisar de paso los petrales y las retrancas de las enjalmas donde viene acomodada el resto de la carga.

Al día siguiente, y tras pasar la noche en descampado, el convoy llega a Supía. Una vez arribados, se dirigen a la casa de Napoleón Orozco, familiar de Montoya. Don Napoleón tiene su vivienda ubicada a diez minutos del casco urbano, un lugar habitual de hospedaje para aquellos que transportan mercancías por el oeste de Caldas y sur de Antioquía. Allí, en el corredor de la casa, depositan el féretro.

–¿Cómo les fue, compadre? –inquiere don Napoleón sin levantar la vista, acostumbrado a las idas y venidas del pariente.

–Bien –contesta Montoya, tocándose el sombrero a modo de saludo–. Aunque peligroso. Todavía hay barro. Carajo, en "el paso del escorpión", ni las mulas querían pasar. Hubo que hacerlo a pie, con los bultos a cuestas.

Muy pronto la noticia de la extraña carga se filtra en el pueblo, y el ataúd es llevado al recinto del Concejo Municipal para recibir un improvisado homenaje. Luego, y

debido a la cantidad de curiosos que se acercan al lugar, es transportado al Teatro Patria.

–El que quiera ver el ataúd, cinco centavos...

Las quejas no prosperan, pues la curiosidad puede más. Si bien el ataúd está sellado, la gente hace la fila y paga, obediente. Un hombre, emocionado y aturdido, extiende la mano hacia el cofre, pero uno de los improvisados guardianes se la aparta. "El ataúd no se toca. Solo mirarlo", advierte.

Poco después, Roberto Rico, uno de los dueños de los Expresos, recibe por fin la carga. Pero ni el pomposo nombre de la empresa ni los avales de su propietario garantizan mayor discreción que la del Mono y Pepe. Un pequeño accidente ocurrido poco antes de llegar a Riosucio (siguiente destino) deja al descubierto los documentos en que consta el nombre del cadáver. La novedad corre una vez más como reguero de pólvora, antecediendo la llegada de las berlinas –que ocurre a las tres de la tarde– y, cuando estas por fin arriban atravesando un pequeño terraplén, llegando a la plaza central, se organiza un homenaje que incluye los infaltables discursos, las no menos infaltables bebidas, y hasta la declaratoria de Gardel como "Hijo Ilustre de Riosucio".

Algunos vecinos, ignorantes de la causa de tanto escándalo, comentan:

–¿Pero quién llegó, el diablo? Ni que estuviéramos en carnaval...

–¿No serán fusiles para la insurrección liberal? –arriesga otro.

El ataúd es luego llevado a la casa de López, propietario en la zona, donde se lo vela toda la noche (muchos años después se instaló una placa en la esquina, que reza: "En esta casa permanecieron por una noche las cenizas de Carlos Gardel, el rey del tango, quien vivió entre 1890 y 1935. Su voz quedó para siempre en el alma popular").

En Caramanta la historia se repite, aunque con matices. Allí, en los indómitos tres mil metros antioqueños, se improvisa una marcha de antorchas. Todo el pueblo se moviliza detrás del ataúd, acompañando la procesión desde el anochecer hasta el alba, instante en que el Expreso vuelve a partir.

La última parada antes de llegar a Armenia es Anserma. El pequeño poblado no es uno más del camino, pues el accidente de Medellín había sido recibido con terrible dolor, al punto tal que en aquella ocasión la plaza central se llenó de ansermeños deseosos de información, dependiendo para ello del telegrafista Heli Cataño, único contacto con el exterior.

Eran las ocho y cuarenta de la noche cuando la comitiva llegó al nuevo destino. La oscuridad serviría a los propósitos de Rico (el servicio eléctrico público se apagaba a las ocho en punto), quien, recordando el antecedente de Riosucio, y previendo una reacción similar, había decidido no decir nada: ni sus hermanas, dueñas de la única librería del pueblo, sabían la verdad. Sin embargo, no puede con su genio y se atreve a realizar algún enigmático comentario:

–Si supieran a quién tenemos en la oficina en Anserma...

De allí, los restos de Gardel son trasladados a Armenia en camión (aunque algunos aseguran que fue a Pereira). En aquella ciudad espera el tren para llevarlos hasta

Buenaventura, donde aguarda Armando Defino con Adela, su esposa.

Adiós, Colombia

Y así como poco y nada conocían Montoya y Meza sobre lo ocurrido en Medellín, poco sabe Rico del interminable periplo que aún espera al pequeño ataúd: desde Buenaventura, Defino lo debe llevar hasta los Estados Unidos (vía Panamá), donde realizará el transbordo rumbo a Buenos Aires.

El viaje amenaza con no concretarse. Tras lograr pasar el resto del equipaje sin inconvenientes, el alguacil comienza a mirar con sospecha el ataúd que traslada los restos. Defino no lo puede creer. Muestra los papeles, intenta razonar, implora y, por último, amenaza al oficial: todo en vano. Suena la sirena del barco. Todos están a bordo, menos ellos. Armando Defino, resignado, pide a su señora que ordene bajar el equipaje.

–Antes, sin embargo, quisiera que me explique por qué se niega usted a aceptar mi palabra y los papeles, y, en cambio, no hizo problema con el resto del equipaje.

El oficial, impresionado por la decidida actitud del hombre, le explica el motivo de su empecinamiento. Meses atrás, tuvieron un caso parecido. En dicha ocasión también se trataba de un extranjero, que traía en un ataúd lo que decía eran los restos de su difunta esposa. Conmovidos por el relato del sujeto, los oficiales decidieron dejarlo embarcar sin hacer revisación alguna. Sin embargo, poco antes de partir, algo en el hombre despertó la sospecha y resolvieron abrir el cajón. Resultado: en lugar de un cadáver, encontraron joyas y otros artículos de contrabando.

Defino vuelve a la carga. Improvisa razones, se apasiona en la defensa de su caso hasta que, convencido o simplemente cansado, el oficial da el visto bueno: pueden partir. Así, el 28 de diciembre de 1935, Carlos Gardel deja definitivamente tierras colombianas. Al día siguiente, el Santa Mónica arriba a Puerto Balboa, Panamá, donde los pasajeros con destino a Nueva York deben realizar el transbordo al Santa Rita. Los Defino contemplan la maniobra. De pronto, la grúa hace un movimiento en falso, y la carga tambalea amenazando con volcar los restos del artista en el mar. Del susto, Armando Defino casi se traga el cigarrillo que acaba de empezar. “Fueron cuatro o cinco minutos de zozobra que a nosotros nos parecieron años”, recordaría después.

La aventura continúa. El 7 de enero arriban a Nueva York, punto de tránsito para realizar la salida definitiva rumbo a Buenos Aires. Sin embargo, la cosa no es sencilla. Una vez más, la Dirección de Higiene pone trabas al asunto. Según las leyes locales, los despojos de Gardel deben ser llevados al cementerio y sepultados, y recién entonces gestionarse una exhumación. Defino, un artista de la súplica a esta altura, convence a los agentes para que el cadáver del cantor sea velado en una funeraria, en vez de ser enterrado. Mientras tanto, él se encargará de realizar los trámites de salida lo más rápido posible. Para tal fin, se traslada al barrio latino (sus dificultades con el idioma le impiden escoger una funeraria en la que solo se hable inglés), y contrata los servicios de la Funeraria Hernández, ubicada en la calle 114 N.° 62. Para sorpresa del representante y de los dueños del local, pues no se había publicado la noticia de que los restos de

Gardel se hallaban allí, muy pronto comienzan a aparecer admiradores del cantor, con ofrendas florales y lágrimas en los ojos.

Ocho días más tarde, Defino consigue el visto bueno y parte rumbo a Buenos Aires. Para tal fin, paga un camarote para él y su esposa, y un pasaje y medio por el transporte del ataúd. El comisario de abordo le hace notar que "los cadáveres no viajan en camarotes, sino en la bodega". Defino concuerda. El oficial se ofrece a acompañarlo a ver la ubicación del ataúd. Cuando entran en la bodega, el apoderado de Gardel se sorprende al encontrar la caja en un rincón, debajo de fardos y bolsas varias. Tras una ardua negociación, que incluye la amenaza por parte del severo comisario de poner a Defino en "la barra" si no se calma, la caja con el ataúd es ubicada en el centro de la bodega, rodeada de un doble cordón de felpa y alejada de los otros bultos.

El 31 de enero, el barco llega a Río de Janeiro, donde se realiza una pequeña pero sentida ceremonia de homenaje al cantor, la cual incluye ofrendas florales, emisiones radiales y artículos periodísticos, como el que se publica en *A Noite*: "Passou hoje pelo nosso porto procedente de America do Norte, seguem para Buenos Aires os restos mortales do 'Rey do Tango'".

Pocos días después, el Pan American arriba a Montevideo, última parada. En esta ciudad, el féretro, protegido por tres cajas superpuestas y cubierto de una bandera argentina, es bajado del barco y llevado hasta el edificio aduanero. Allí, y ante una multitud que aguarda desde la medianoche, además de la presencia de Berta, Razzano (antiguo compañero y socio de Gardel) y diversas figuras del espectáculo que han viajado desde Buenos Aires para recibir los restos, se le realiza un improvisado recordatorio.

Finalmente, a las diez de la mañana del 5 de febrero de 1936, Carlos Gardel llega a tierras argentinas. Treinta mil personas esperan en la Dársena Norte del puerto. El comisario del barco, extrañado por el gentío, inquiere a Defino sobre si conoce la causa. Armando, saboreando su venganza, responde con calma:

–Mi amigo: esa multitud es la que le hubiera incendiado el barco en esta hora, si hubiera comprobado en qué condiciones llegaban los restos mortales de nuestro gran Carlos Gardel, si usted no hubiera solucionado mi pedido en la forma que lo hizo...

Los hombres se miran fijamente. El comisario intenta permanecer calmado, pero la palidez de su rostro lo delata. Luego se dan un apretón de manos, deseándose buena suerte y dando por zanjado el asunto.

Debido al público, la comisión de recepción tiene grandes dificultades para abrirse paso hasta el estadio Luna Park, donde se instala la capilla ardiente. Allí, diversas orquestas, entre las que se destacan las de Canaro, Lomuto y Firpo, interpretan varias de las canciones más conocidas del malogrado artista. A la mañana siguiente, una carroza fúnebre tirada por ocho caballos y conducida por gauchos parte rumbo a Chacarita. La multitud (solo comparable a la que acompañó los restos del ex presidente Hipólito Yrigoyen tres años antes, y a los de Eva Perón, dieciséis más tarde) transforma al cortejo en una procesión, siguiendo a la carroza en su paso por calle Corrientes.

Mientras la aviadora Carola Lorenzini pasa por encima y deja caer un poncho, desde los balcones llueven flores, y orquestas improvisadas en las esquinas interpretan tangos y canciones criollas. El himno nacional es también evocado tímidamente, aunque no llega a imponerse en las gargantas.

Al llegar a Chacarita, la muchedumbre es tal, que la comitiva debe esperar por espacio de quince minutos hasta que la Policía Montada logra despejar la entrada. El autor teatral Alberto Vacarezza es el encargado del discurso final en la sección tercera de la manzana nueve del cementerio, donde se halla el Panteón. En medio del fragor del momento, y haciendo uso de su bien trabajada voz, destaca los éxitos del cantor tanto en el país como en el exterior, su argentinismo y, por sobre todas las cosas, sus valores morales, que lo habían hecho un ser excepcional.

¿Quién es este hombre que, a los cuarenta y cuatro años de edad y veinticinco de carrera, había producido el acontecimiento artístico popular más importante del mundo de habla hispana? ¿Quién es este personaje que en los últimos cinco años había filmado películas en la Argentina, Francia y los Estados Unidos con gran éxito, y a quien artistas como Charles Chaplin, Bing Crosby y Al Jolson habían visualizado como uno de los más importantes cantores populares del siglo?

¿A quién hacen descender al panteón, a hombro, y por quién al menos diez personas de toda América se han quitado la vida en la desesperación de no volverlo a ver? ¿A un simple artista? ¿A un paradigma de la modernidad? ¿A un héroe, a una leyenda popular? ¿A una construcción mediática que será realizada décadas después de su muerte?

Carlos Gardel es un fenómeno único en la historia de la música popular. Su fama sigue creciendo, sus discos se venden cada vez más, y a ello se suma la difusión de sus películas a través de VHS y de DVD. Ningún intérprete o conjunto musical de su época ha logrado mantener esa vigencia (según las empresas discográficas, junto con Elvis Presley, a nivel mundial, es el único músico que después de muerto, su difusión, lejos de decaer, aumenta en forma constante).

A los grandes intérpretes de los años treinta, como José Mojica, Ortíz Tirado, Carlo Buti, se los escucha hoy desde la curiosidad por el pasado y son cultivados por los coleccionistas, pero resultan ajenos al gusto y el conocimiento del público masivo. En la Argentina, cuando vivía Gardel, aún siendo el número uno, competía en el gusto popular con Agustín Magaldi e Ignacio Corsini, hoy también relegados en el olvido. Basta entrar en un buscador de Internet y colocar todos los nombres mencionados. Mientras que "Carlos Gardel" llega casi al millón y medio de menciones, casi todos los demás se cuentan por decenas o, a lo sumo, un centenar de miles.

Es que a diferencia de muchos de los mencionados, Gardel ha sobrevivido exitosamente el paso del tiempo, no solo por estar ligado a un género específico, el tango, sino también como quien supo captar la demanda mundial representada por la industria cinematográfica, construyendo una suerte de híbrido que permitiera la escucha de un público más amplio. Por eso piezas como *El día que me quieras*, *Volver*,

Sus ojos se cerraron, *Mi Buenos Aires querido* o *Silencio* gozan hoy de buena salud. Con Alfredo Le Pera, de lírica universal, formaron un notable dúo de compositores del más alto nivel, cuya impronta recoge hoy el campo de la música popular y, sobre todo, la inmensa cantidad de admiradores que en todo el mundo siguen disfrutando de su arte.

Todo ello explica que, a pesar de que el tango cantado ha declinado sensiblemente desde la década del sesenta, el artista trascendió el género que lo instaló y que originó su fama. Por ello, desde el 1.º de septiembre de 2003, la voz de Carlos Gardel es Patrimonio de la Humanidad, declarada así por la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) en su Registro de la Memoria del Mundo.

Pero además, su trascendencia está asociada a su personalidad, representativa de valores básicos como la amistad, la ayuda al otro (la "gauchada" en términos argentinos) y al mismo tiempo la construcción física de un artista que pudo plasmar en sus películas y fotografías la difusión universal de un inconfundible prototipo porteño, refinado y pulido en todos los detalles. Lo más notable no es solo el punto donde llegó Gardel, en el centro del espectáculo mundial, sino el punto de partida, las dificultades de ser hijo de una madre soltera y las duras condiciones materiales que tuvo que superar para forjarse a sí mismo.

Todo ello era ignorado por aquella anónima mujer que desfalleció de dolor en las puertas del cementerio San Pedro de Medellín.

Todo ello lo ignoraban, quizá, "el Mono" Montoya y "Pepe" Meza, quienes tras la entrega volvieron a sus vidas habituales, guardando el hecho en sus memorias como una jugosa anécdota para contar a los nietos. Todo ello era también ignorado por el oficial de Buenaventura, el Departamento de Higiene de Nueva York, el comisario de abordo del Pan American y hasta por los propios actores del momento, quizá demasiado cercanos al protagonista y a los acontecimientos como para poder apreciarlo en perspectiva.

Todo ello es lo que hoy intentaremos develar. Confiamos en que la difusión masiva e internacional de esta obra sea un aporte significativo para llamar la atención sobre la extrema importancia de la figura de Carlos Gardel en la construcción de la identidad argentina y, al mismo tiempo, volver a destacar su rol clave en la música popular contemporánea. Será así el gran homenaje que el artista merece al cumplirse los ciento veinte años de su nacimiento, y los setenta y cinco de su muerte, en el año que la Argentina celebra el bicentenario del movimiento liberador que culminaría con su construcción como nación independiente. Asimismo, al haberse elegido para la Feria de Editoriales de Frankfurt de 2010 a Gardel como uno de los símbolos representativos de la Argentina, aspiramos a que este estudio permita entender las razones profundas de su vigencia.

"Hic finit vanitas mundi":
Aquí terminan las vanidades del mundo.
Aquí comienza la historia de Carlos Gardel.



2

Nacimiento

Las andanzas de Berthe por Venezuela

Finalmente Hélène Camarès Cunégonde comprendió que su matrimonio con Vital Gardes Pascale había sido un error. Ella era oriunda de la pequeña población de Albi, ubicada a veintitrés kilómetros de Toulouse, en las estribaciones del Macizo Central, en el sur de Francia. En esta ciudad, conoció a Vital, un maestro yesero con el que se casó el 10 de mayo de 1862, cuando llegaba a los veintidós años de edad. La novedad de la ciudad, donde instaló una pequeña sombrerería en la zona de Arnaud Bernard, la llegada de sus hijos, Jean Marie, el 11 de abril de 1863, y de Marie Berthe, el 14 de junio de 1865, ocuparon intensamente sus primeros años. Pero Vital era un hombre violento, y sus crecientes agresiones verbales y físicas no podían ser toleradas por Hélène, una mujer de fuerte carácter.

Dado que entonces no existía en Francia el divorcio, resolvió pedir la separación de hecho, y la obtuvo en 1868. El acta judicial no podía ser más explícita:

> Que resulta en efecto que Gardes golpeó a esta última (Hélène, nos) en varias ocasiones, la escupió en la cara, le dirigió palabras agraviantes y se entregó a escenas de una violencia extrema, que desde entonces la vida en común entre los dos esposos no podía continuar sin peligro para la mujer, por lo que corresponde dictaminar la separación de hecho solicitada por la mujer. Considerando que vistas las circunstancias, la custodia de los niños, que fue confiada a la mujer, debe ser hecha definitiva (*Ruffié de Saint-Blancat y otros, 2006: 82-83*).

Unos años después Hélène formaría una nueva pareja con Louis Alphonse Juliez Carichou, a quien le llevaba nueve años. Mucho tiempo después, su hija Berthe recordaría así esta etapa de su vida: “Cuando yo era chica, en Toulouse, mis padres eran gente humilde. A mi padre no lo recuerdo bien. Mi madre era casada en segundas nupcias, y a mi padrastro, que era muy bueno, le decíamos ‘tío’. La vida no era entonces como ahora. Mi mamá era modista de sombreros y tenía buenos clientes” (*La Canción Moderna*, 1936).

A pesar de los “buenos clientes”, la pareja tenía muchas dificultades para mantener la familia. Toulouse atravesaba por una importante crisis económica, y las industrias textiles y metalúrgicas de la ciudad estaban en declive, y solo las fábricas nacionales (estatales) ofrecían cierta estabilidad. La riqueza estaba fuertemente concentrada, en parte todavía en las antiguas familias nobles, y las oportunidades laborales eran muy escasas. De América llegaban noticias de crecientes oportunidades, y después de muchas consultas resolvieron partir a Venezuela.

¿Por qué lo hicieron a este país, y cómo recibieron la información? Talvez por la estrecha relación que tenían los vascos franceses que habitaban la cuenca de Aquitania (en la que se halla Toulouse) con los vascos españoles. Es que al reconstruirse España en el siglo xviii, comenzó el enfrentamiento con los holandeses e ingleses que hasta entonces habían introducido en este país los productos coloniales. Para ello se otorgaban licencias de creación de compañías que debían combinar actividades militares con el desarrollo comercial. En función de ello los vascos crearon, el 25 de septiembre de 1728, la Compañía Guipuzcoana de Caracas con intenciones de monopolizar el comercio con las, por entonces, provincias de Venezuela y Maracaibo. Esta debía despachar buques para el puerto de La Guaira, en Caracas, con la recomendación de transportar parte de su carga también a Puerto Cabello, para luego regresar a España con los productos locales, especialmente tabaco, cacao y añil. La intención de la Compañía era controlar el creciente contrabando de cacao y otros productos de Venezuela, lo que disminuía las arcas de la real hacienda.

La Compañía desplegaría una intensa actividad. Comenzaron a partir así seis barcos anuales, fuertemente artillados y con abundante carga, de los puertos de San Sebastián y Pasajes. Expulsados los holandeses de Puerto Cabello, los vascos pasaron a tener un poder decisivo, y los guipuzcoanos fueron casi un Estado dentro de Venezuela, hasta la disolución de la Compañía en 1785. La huella que dejarían sería enorme. De ahí que en Toulouse circulara una nutrida información y hubiera numerosos contactos con quienes habían emigrado hacia esta región. Además, era una oportunidad para recomponer firmemente a la nueva familia.

Es así que el 14 de enero de 1875 se embarcan rumbo a Venezuela, Hélène con sus hijos, Jean Marie y Berthe, de once y nueve años, y su nuevo esposo, Alphonse Carichou. El sitio escogido fue Puerto Cabello. Si bien talvez ello tuvo que ver con los contactos de Alphonse, la elección los introdujo en una ciudad de unos diez mil habitantes, dotada por la naturaleza de una excepcional belleza: hermosas playas sombreadas por las palmeras de los cocoteros, islas desiertas con formaciones de coral y áreas de manglares donde se reproducían peces marinos, crustáceos y moluscos, con el fondo de montañas agrestes, aunque con fluidas comunicaciones con los distintos valles donde se producían los bienes para exportar. La leyenda decía que su nombre estaba asociado a la tranquilidad de sus aguas, que permitían amarrar un barco con un cabello. Lo cierto es que los españoles, al observar a mediados del siglo xvi las condiciones naturales del lugar, lo escogieron para construir un puerto que rápidamente tuvo un papel relevante en el comercio de ultramar de Venezuela. Ello hizo que la Compañía Guipuzcoana lo rodeara de murallas y fortificaciones militares que protegían a los pobladores de los ataques de los corsarios que surcaban el Mar Caribe con licencia de las otras potencias coloniales. Considerado uno de los mejores puertos del nuevo mundo, desde allí salían el cacao, el café, el algodón y el índigo hacia las cercanas colonias holandesas.

Entre las fortificaciones militares se destacaba el Fortín Solano, construido en 1732,

desde el cual se divisaba toda la ciudad, y especialmente el puerto. Luego de la Guerra de la Independencia, en 1821, el fortín fue el último punto en ser abandonado por los españoles en Venezuela. La Guerra de la Independencia trajo consigo la destrucción de gran parte de la ciudad hacia 1823, pero luego se inició la reconstrucción, y el puerto retomaría su rol relevante. Entre 1859 y 1863 se desarrolla la larga y cruenta Guerra Federal, que enfrentó una formación gubernativa favorable a una formación conservadora y centralizada del Estado con el movimiento popular encabezado por Ezequiel Zamora. Luego de un largo período de inestabilidad triunfó una rebelión conservadora conocida como Revolución Azul (1868-1870). Los años siguientes fueron dominados por la figura de Antonio Guzmán Blanco, gobernante de hecho del país entre 1870 y 1888, directamente o a través de Joaquín Crespo o Hermógenes López. Fue una etapa de configuración del nuevo Estado en el plano administrativo y social, con orden, cierta estabilidad y progreso económico.

En 1868 se construye un poderoso faro, y los muelles son remozados. En 1874, Guzmán Blanco ordena una completa reparación de los muelles y el dragado de la Bahía. La demanda de mano de obra calificada para trabajar en estas construcciones impulsa la llegada de los inmigrantes. Alphonse Carichou era ajustador, un trabajo calificado dentro de la industria de fabricación de equipos electromecánicos, y rápidamente encontraría trabajo estable en el faro mencionado (algunos aseguran, en cambio, que fue en carácter de vigía). En cuanto a Hélène Gardes, abrió una sombrerería. Sus esperanzas se estrellaron con las limitaciones impuestas por lo estrecho de la sociedad local y por las distintas modalidades en el vestir, dada la diferencia climática, tal como lo recordaría la propia Berthe: "nosotros desembarcamos en Venezuela. La gente era muy pobre. Mi madre no podía trabajar en su oficio de hacer sombreros porque las mujeres de aquel tiempo no los usaban, y por eso nuestra permanencia allí no fue larga y no tardamos en volver a Francia" (*La Canción Moderna*, 1936).

Los Carichou estuvieron allí siete años y medio, y Berthe, que había llegado siendo una niña, partirá con diecisiete. Por la parquedad que siempre la caracterizaría, nunca sabremos cómo la impactó este colorido mundo caribeño. Lo seguro es que aprendió bien el idioma español, lo cual le sería más delante de gran utilidad, y que castellanizó su nombre como "Berta".

Un acontecimiento nos revela que en un principio la familia confiaba en afincarse en el lugar. El 11 de febrero de 1876 nace un hijo de Alphonse y su esposa, que sería anotado como Carlos Carichou, con el nombre de pila en español. Pero las dificultades deciden a la familia a volver a Francia cuando Jean Marie Gardes, hermano mayor de Berta, es convocado para cumplir su servicio militar. Seguramente retornó acompañado de Alphonse Carichou, mientras que los restantes miembros de la familia lo hicieron poco tiempo después. Así, en julio de 1882, a bordo del vapor SS Valencia, y con simples pasajes *steerage* –el más económico–, Elena, Berta (las mujeres figuraban como *female dressmakers*, es decir, modistas) y el pequeño Carlos abandonan Venezuela

para siempre.

El retorno a Francia y el nacimiento de Charles Romuald Gardes

Al retornar, la familia se instaló en Burdeos, en la Rue Prunier 32. Terminada su incorporación al ejército activo, Jean volvió el 7 de mayo de 1889 a Venezuela, y retornó a Francia el 25 de mayo de 1891. En cuanto a Berthe y su madre, se trasladaron a Toulouse, donde esta reabriría su sombrerería y su hija trabajaría como planchadora. Se instalaron en la casa de su abuelo Vital en la Rue du Canon D'Arcole 4.

Durante los primeros meses de 1890, Berthe quedó embarazada. Los testimonios más firmes indican que el responsable era Paul Jean Laserre, nacido en Toulouse el 1 de agosto de 1866. Laserre se negó a reconocer su paternidad. Así, la muchacha tuvo que afrontar el nacimiento de su hijo como soltera e ingresa el 10 de noviembre de 1890 al hospital Hospicio Saint-Joseph de la Grave de Toulouse. Allí declara estar domiciliada en la Rue du Canon D'Arcole 4 y tener 25 años de edad. Evidentemente tuvo un embarazo complicado, ya que su hijo nacería recién un mes más tarde. En homenaje a su hermanastro, el niño recibe el nombre de Charles Romuald, y el número de parto en el registro del hospital fue el 237.

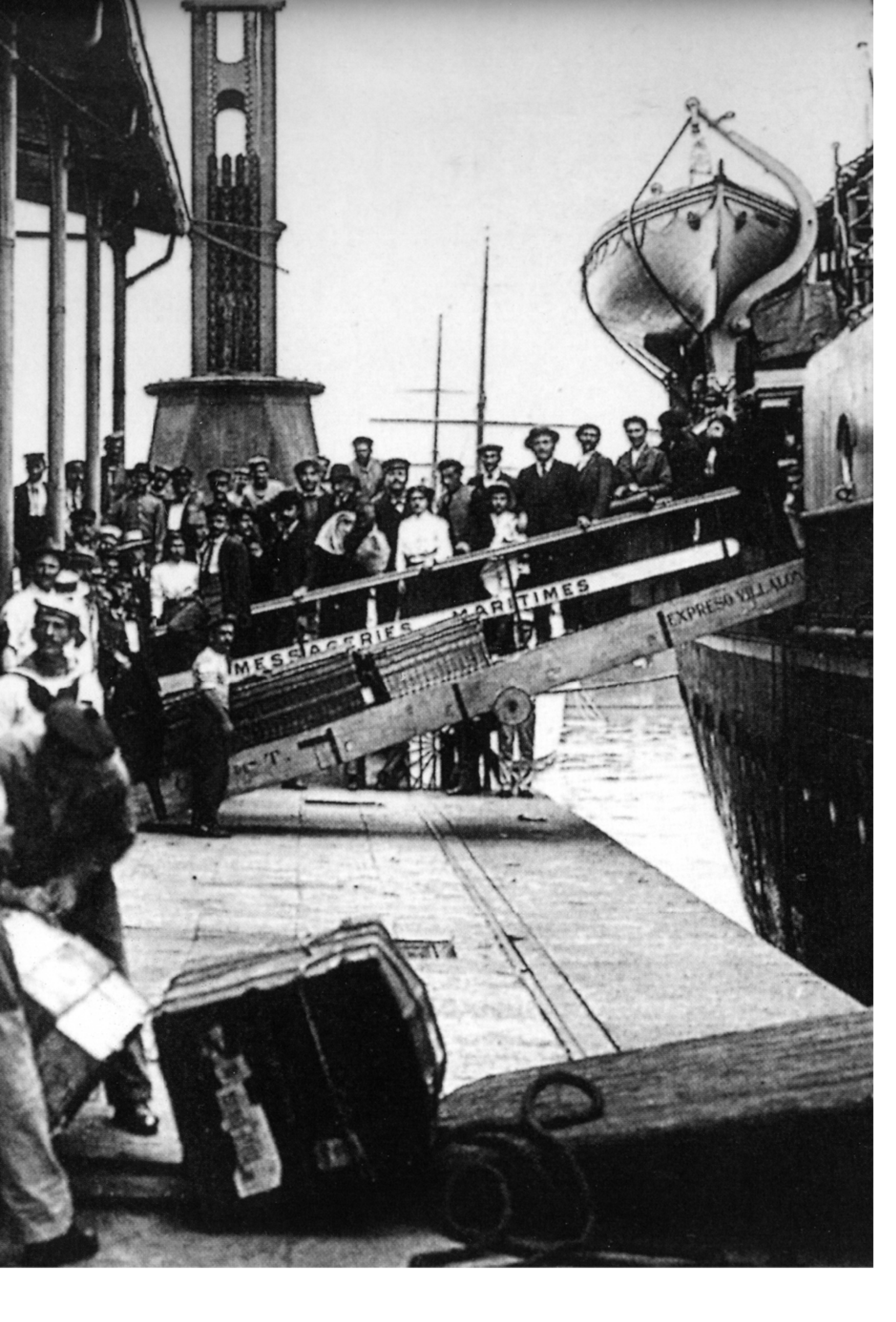
Esa misma tarde, Pierre Adouy, adjunto del alcalde de Toulouse, certificó el acta de nacimiento que (traducida) dice así:

> República Francesa. En nombre del pueblo francés.
> El onceavo día del mes de diciembre del año mil ochocientos noventa a las dos horas de la tarde.
> Nacimiento de Charles Romuald Gardes, nacido hoy a las dos horas de la mañana en el hospital De La Grave, hijo de padre desconocido y de Berthe Gardes, planchadora, nacida en Toulouse y domiciliada en la calle Canon D'Arcole 4, según la declaración hecha a nosotros por Jenny Bazin, partera de dicho hospital, el niño ha sido reconocido como de sexo masculino, lo que resulta del certificado del Doctor en Medicina de dicho hospital a sus delegados domiciliados en Toulouse, Jean Mandret, de sesenta años de edad, y Dominique Dulón, de veintitrés años de edad, empleados en dicho hospital y sin parentesco entre ambos, que firman con la citada Bazin, partera.
> Constatada por nosotros se suscribe, y el adjunto al Alcalde de Toulouse, oficial público del Estado Civil, delegado por él, previa lectura hecha a los declarantes, firma como testigo.
> Firmado: Bazin, Mandret, Dulón y Pier Adouy, Adjunto.

"Hijo de padre desconocido", "hijo natural": estigmas que esperaban al pequeño Charles Romuald. Como madre soltera, para Berthe la vida no parecía presentarse fácil. Al abandonar el hospital ya no volvió con su familia y aceptó el ofrecimiento de su amiga de la infancia, Odalie Ducasse de Capot, de mudarse a la casa que compartía con su esposo y su hijo, Esteban. Odalie tenía un taller de modista y arreglos de sombreros, y allí la muchacha encontró trabajo.

Pero esta complicada situación personal y la falta de perspectivas económicas en Toulouse la impulsaron a buscar nuevos horizontes. Después de algo más de dos años, Odalie le mostró una carta que le había remitido una amiga común, Anäis Beaux,

desde Buenos Aires, donde las invitaba a viajar. La situación familiar también influiría en la decisión de Berthe de emigrar. "Nunca supe comprender el espíritu de mi mamá, y por eso quizá nos sentíamos un poco extrañas. Mis recuerdos de esa época no son muy agradables… No podía vivir junto a la incomprensión de mi madre y decidí abandonar Francia" (*La Canción Moderna*, 1936). Buenos Aires la esperaba.


MESSAGERIES MARITIMES
EXPRESO VILLALO

3

La tierra prometida

Si bien, como sucede generalmente en las migraciones, fueron contactos personales los que decidieron el viaje a la Argentina, no fue tampoco una casualidad la elección de este destino. Ya en estos años, este país y los Estados Unidos eran los grandes focos receptores del movimiento de población proveniente de Europa. Desde mediados del siglo xix, el país sudamericano había comenzado una fuerte expansión de las exportaciones vinculadas a la producción ovina y bovina. A ello se sumaron, desde 1870, las de cereales. Esto fue posible por la puesta en producción de la inmensa llanura pampeana, atravesada por ferrocarriles en construcción, demandante de productores y jornaleros que encontraban los espacios rurales de los que carecían en sus países. Además, el crecimiento de las ciudades reclamaba personal para las industrias, el comercio y los servicios. La expansión fue vertiginosa: entre 1870 y 1913, la Argentina fue el país con mayor crecimiento del producto bruto interno per cápita del mundo, seguida por Canadá y los Estados Unidos.

Esta situación impulsaba acciones de los gobernantes para atraer a la inmigración europea, a la que se privilegiaba en función del modelo de país diseñado por la dirigencia que asumió el poder desde la caída de Rosas, en 1852. La Comisión Central de Inmigración del Ministerio del Interior destacó diversos agentes en Europa. Trabajaban con una amplia red de agentes de inmigración, en la que había dos tipos: los propagandistas del interior, que ubicados en los pueblos detectaban a los futuros emigrantes y, además de convencerlos mediante la difusión de las bondades de los países americanos, solucionaban problemas de documentos y prestaban dinero contra los bienes de las familias que emigraban; y los operadores de los puertos de embarque, que trabajaban con las compañías navieras y cobraban por cada pasaje vendido o por las compras en comercios vinculados.

Cuando Berthe y su hijo partieron, en 1893, la gran mayoría de los barcos, incluido el francés Dom Pedro en el que viajaban, eran a vapor. Ello significaba reducir a la mitad el tiempo del viaje, con relación a los antiguos barcos a vela. Saliendo el 14 de febrero del puerto de Pauillac, cercano a Burdeos, llegaron a Buenos Aires el 11 de marzo de 1893, con escalas en Santa Cruz de Tenerife el día 20, y en Montevideo, el 9 de marzo. Seguramente viajaron en tercera clase o como pasajeros de proa, con instalaciones sanitarias inadecuadas, mala alimentación y mareos. Las camas tenían colchón de paja y un acolchado de lana, infestado de chinches, pulgas y piojos, dado que luego del arribo de los inmigrantes se embarcaban en ese mismo espacio animales, lanas, cueros y cereales. Así, en el retorno de ese viaje, el Dom Pedro embarcó ganado

en Buenos Aires, pasó por el puerto francés de Le Havre y llegó a Londres para descargarlo. En contrapartida, los pasajes eran muy baratos y se accedía a ellos con modestos ahorros.

Llegando a Buenos Aires

La primera impresión de Buenos Aires no pudo ser muy favorable. Elevada apenas algunos metros sobre el nivel de las aguas, en un terreno llano, la ciudad no presentaba el encanto y atractivo de las grandes urbes europeas. Apenas resaltaban, a medida que el vapor se acercaba al muelle, el verdor de los árboles del Paseo de Julio a la orilla del río, los edificios de la Aduana y la Casa de Gobierno, y la masa compacta de casas que se extendían a lo largo de dicho paseo, que de lejos parecían levantarse de entre las aguas. Hasta pocos años antes, las embarcaciones habían tenido siempre grandes dificultades para desembarcar en Buenos Aires, y tradicionalmente se apelaba a trasladar a los pasajeros y a la carga a embarcaciones más pequeñas y luego a carretas de altas ruedas.

Mejorada la boca del Riachuelo, en enero de 1883, el gran transatlántico L'Italia pudo ingresar con un calado de quince pies . A pesar de ello, el proyecto de Huergo de mejorar este acceso y colocar allí el puerto fue derrotado y se aprobó el de Madero. Eduardo Madero, que motorizó el proyecto del centro, expresaba a los sectores de la ciudad de Buenos Aires ligados al comercio de importación, exportación y desarrollos inmobiliarios afines a la zona centro y norte de la ciudad; su proyecto implicaba una ciudad cerrada en sí misma y en la cual las funciones comerciales y representativas eran fundamentales.

De este modo, el 31 de enero de 1890, el vicepresidente Carlos Pellegrini habilitaba el Dique 1 ingresando los buques Trajano, de origen brasileño, y La Argentina, de este país. A este puerto moderno llegaría el Dom Pedro el 11 de marzo de 1893, y al día siguiente se produjo el desembarco de nuestros viajeros, el que fue así anotado en los libros de la Dirección Nacional de Migraciones:

> Vapor Dom Pedro, 1800 toneladas, Capitán Croquer [...] Tripulación 49, 145 pasajeros, procedencia Le Havre y Burdeos, número de orden 121; Berte [sic] Gardes, Pasaporte Francés Nro 94, viuda, 27 años, número de orden 122, Charles Romuald Gardes, 2 años.

Como vemos, al desembarcar, Berthe se registró como viuda; una forma de blanquear su situación social, conducta similar a la de muchos inmigrantes, por ejemplo, hombres casados que rehacían su situación matrimonial en la Argentina declarándose solteros.

Al descender del barco los esperaba Anäis Beaux. Gracias a eso, a diferencia de la mayoría de los inmigrantes, no tuvieron necesidad de alojarse en el llamado Hotel de la Rotonda, o Panorama de Retiro, sito en 25 de Mayo y Corrientes, un edificio espacioso, de forma circular, construido totalmente de madera y ubicado frente al río, que con una superficie de dos hectáreas daba cabida a unas ochocientas personas. Comenzó a funcionar en 1877 y estuvo habilitado hasta 1911, año en que fue

reemplazado por el moderno Hotel de los Inmigrantes.

El recibimiento de Anäis Beaux amortiguó la importante sensación de inseguridad que la mayoría de los recién llegados experimentaba después de un largo viaje y ante el encuentro con una sociedad desconocida.

La Buenos Aires que los recibió

El crecimiento del país provocó transformaciones en la ciudad de Buenos Aires, que rápidamente abandonó su impronta colonial para transformarse en una de las principales urbes del mundo. El punto de partida fue el de una ciudad integrada con la campaña circundante donde se criaban ovejas, se producía trigo, leche, hortalizas y frutas, lo que se sumaba a su tradicional papel como centro comercial exportador de cueros y tasajo de carne vacuna e importador de manufacturas.

En 1855, Buenos Aires tenía pobladas unas 683 manzanas, recostadas sobre la costa del río, desde la calle Brasil, al sur, hasta Retiro, al norte, extendiéndose hacia el oeste hasta la altura de Callao y la actual Rivadavia. A no más de ocho cuadras de Callao, hacia el oeste, estaba el Mercado del Oeste –actual "el Once"–, adonde llegaban las carretas que traían cueros, lanas y granos para descargarlos en los depósitos que rodeaban a la plaza. Su relevancia se acrecentaría al inaugurarse, en 1857, la terminal del primer ferrocarril del país, cuyo primer tramo unió al Mercado del Oeste con San José de Flores. Los barrios de Caballito y Belgrano eran pequeños caseríos, y La Boca recién comenzaba a poblarse de genoveses. Al oeste de La Boca, en ambos márgenes del Riachuelo, la presencia de los saladeros había impulsado la instalación de ranchitos en una zona que lentamente se fue cubriendo de distintas industrias y depósitos que darían el nombre al lugar: Barracas, que más adelante se desdoblaría y daría el nombre de Barracas al Sud a la zona ubicada detrás del maloliente curso de agua, que luego fue rebautizada como Avellaneda.

Buenos Aires conservaba, hacia 1870, los rasgos generales de la ciudad colonial. Las viviendas eran bajas, con fachadas planas y sin ornamentos. Hasta esta época, se construía principalmente con los materiales más autóctonos, como la paja, para las cubiertas, y el adobe, para los muros. Solo algunos edificios se destacaban: el Fuerte, el Cabildo y las iglesias, en las que resaltaban los altares, púlpitos y torres más elevadas. La vivienda prototípica de los españoles heredada por los criollos fue la llamada casa de patio. Gran parte de su movimiento comercial y administrativo estaba concentrado en las plazas 25 de Mayo y de la Victoria divididas por la Recova, que databa de 1803. La ciudad era chata y extendida, y su símbolo eran las azoteas.

El gran flujo inmigratorio que multiplicó más de cuatro veces la población del país entre 1869 y 1914 tuvo su centro en la zona pampeana. Este crecimiento estuvo asociado con el arribo de inmigrantes europeos, en su gran mayoría hombres jóvenes (los extranjeros eran el 52,7% en 1887). Con el río y la rivera como lugares destinados en la parte central de la ciudad al intenso movimiento de mercaderías y personas provenientes o con destino al exterior, Buenos Aires se expandía hacia la pampa sin límites, dejando como base inferior al río. Durante varias décadas, la ciudad en

transición tuvo un aspecto parecido a las ciudades del Far West americano, poco formalizada y altamente caótica, sobre todo a medida que se alejaba del todavía reducido centro. Grandes espacios vacíos, barracas y casillas precarias, muchas de madera, acompañaron la expansión.

Esta ciudad en transición fue impactada con fuerza por el arribo de italianos, tanto arquitectos y constructores como de mano de obra especializada. Su influencia alcanzaría, en especial, la parte ornamental de las fachadas, aunque se presentaba también en los tipos de construcciones y sus modos de realización.

En cuanto a la vivienda, a la casa de patio se la dividió a la mitad, debido a las nuevas dimensiones de las parcelas, y surgió así la denominada "casa chorizo". Esta contaba con habitaciones que daban a los patios, donde se ubicaban los aljibes. Estructuralmente estaba compuesta de muros de carga de ladrillo, cielorrasos suspendidos en forma de bovedillas que ayudaban a mantener la aislación térmica, y solados de pinotea que formaban una cámara de aire. En la zona sur de la ciudad, se levantaron viviendas más precarias, impuestas por los inmigrantes genoveses en el barrio de La Boca, y caracterizadas por el empleo de materiales atípicos, como la chapa y la madera con gran colorido.

Nacionalizada Buenos Aires en 1880 como capital del país, se abordó la construcción de edificios para las instituciones públicas y los sectores de la cúpula económica en expansión. Confluyeron aquí tres vertientes arquitectónicas. A la italiana se sumó la francesa, con una producción de edificios de gran porte y residencias para los sectores más poderosos, y, finalmente, la arquitectura del equipamiento y la infraestructura de servicios dentro de la tradición funcionalista inglesa, es decir, la obra de ferrocarriles y puertos, abastecimientos de agua y otros servicios. Estas tres vertientes no solo coexistían, sino que interactuaban contribuyendo en lo edilicio a la consolidación de una ciudad cosmopolita.

Los saladeros, situados en la zona sur de la ciudad, sobre el Riachuelo, serían sustituidos de forma creciente por grandes frigoríficos, y este pasaje de manufactura a gran industria se expresaría en la presencia multitudinaria de obreros, a los que se sumarían otros de las nuevas ramas industriales destinadas a cubrir parte de la creciente demanda interna.

El lugar escogido para ser el parque central de la nueva ciudad de Buenos Aires (imaginada por el presidente Sarmiento a partir de su conocimiento del Central Park de Nueva York) era Palermo. Su proyecto reformista incluía, como otra herramienta central, la implantación de la Quinta Normal de Agricultura, en la que intentaba combinar una Escuela Normal de preceptores de enseñanza común, quintas y jardines de aclimatación de plantas y ensayos de agricultura, un hospicio de huérfanos y una casa de reforma de niños abandonados y vagos, dentro de su enunciación de "cambiar la ciudad, cambiar la sociedad". Inició este proyecto derribando los muros del campo de Palermo, que había servido de cuartel a los soldados de Urquiza tras el derrocamiento de Rosas, y construyendo allí un parque de inspiración inglesa. A fines

de 1870 se incorporó allí el hipódromo destinado a las carreras de caballos y el recinto definitivo de exposiciones de la Sociedad Rural Argentina, donde se iniciaría la exhibición y venta de los mejores ejemplares de la ganadería pampeana.

El proyecto de Torcuato de Alvear, primer intendente de la ciudad federalizada, tenía dos ejes. Por un lado, transformar el centro cívico tradicional mediante la fundación de la Plaza de Mayo, demoliendo la Recova Vieja del período colonial y uniendo la Plaza de la Victoria con la 25 de Mayo; y, por otro, la apertura de la Avenida de Mayo, lo que ratificaba el eje principal de la ciudad tradicional. Esto se reforzaría con la decisión de instalar el Congreso de la Nación en el otro extremo de la avenida, a la altura de Callao. Durante diez años avanzó la construcción de la Avenida de Mayo, y al terminarse, una multitud acompañada por quinientas antorchas celebró alborozada la existencia de un espacio similar a las grandes avenidas europeas.

En un principio, Alvear propuso un bulevar de circunvalación de la ciudad algo más arriba de la calle Callao. Pero en 1888, este límite se extendió hasta la actual avenida General Paz con la incorporación de los municipios de Flores y Belgrano, que eran lugares donde las familias acomodadas tenían sus quintas y pasaban los veranos. La ciudad cubría ya un radio de más de quince kilómetros, más del doble de lo imaginado pocos años antes por las autoridades, y había 1363 manzanas edificadas, entre las cuales numerosos baldíos dejaban abierta la posibilidad de nuevas expansiones.

Las líneas ferroviarias permitieron una rápida vinculación del centro de Buenos Aires con los puntos urbanos aún aislados. El Ferrocarril Oeste lo conectó con La Floresta, situada a diez kilómetros. En 1863, el Ferrocarril del Norte inauguró sus primeros diecinueve kilómetros hasta San Isidro. En 1865, el Ferrocarril Sur ya había vinculado a todos los pueblos situados en esa dirección.

La eliminación de las vías en el centro de la ciudad centralizó en la estación Retiro a las distintas líneas, y determinó la ocupación del noroeste de Buenos Aires por sectores de mayores ingresos. Poco antes de la circulación, en 1857, del Ferrocarril del Oeste, el primer tranvía a caballo había unido los suburbios de Barracas, La Boca, San Cristóbal y Balvanera. Desde 1870 se expandió un amplio sistema tranviario que cubrió toda la ciudad, el cual comenzaría a electrificarse en 1897 y reduciría los tiempos de traslado de la población.

Junto a las transformaciones de los tradicionales barrios de la ciudad, la aparición de los medios de transporte facilitó el desarrollo de otros. Crecieron a lo largo de las vías o de avenidas que conectaban al centro con ciertos puntos de la campaña, y también alrededor de ciertos núcleos de servicios urbanos, como los parques de Palermo, el Mercado del Abasto, situado más arriba del límite que fijaba la avenida Callao, o alrededor de los nuevos mataderos de ganado, destinados al abasto de Buenos Aires, como por ejemplo, Nueva Chicago.

Siendo los precios de los pasajes ferroviarios varias veces más caros que los de los tranvías, los sectores de menores ingresos se concentraron en las zonas cercanas al centro. Por lo contrario, ciertas zonas ahora conectadas por ferrocarril facilitaron la

instalación de sectores más acomodados.

Los mercados fueron trasladados a los barrios periféricos: los de Lorea y Monserrat, al Once, y el de la Concepción, a la calle Independencia. Las estaciones ferroviarias organizaron la reinstalación de las barracas donde se almacenaba la lana antes de exportarla, y donde todavía los últimos aborígenes vendían mantas y ponchos. Se construyeron hospitales, uno para cada sexo, y otros tres para las comunidades extranjeras –italianos, franceses e ingleses–. En el centro de la ciudad, que había quedado definido con el trazado de la Avenida de Mayo hasta Callao, se abrieron lujosas confiterías. En la calle Florida se levantó el Jockey Club, las grandes tiendas Harrod's y Gath & Chaves en el extremo opuesto de la calle. Las clases altas hicieron construir notables palacios y hoteles particulares imitando a los de París. Gracias a los trenes, los porteños encontrarían alivio en la temporada estival en los balnearios de Quilmes y del Tigre, que se sumaron al uso intenso de la Costanera Sur. Proliferaron las quintas ubicadas en Belgrano o en Flores, a las que se llegaba en tranvías a caballo y luego a pie.

Continuando con las iniciativas de Sarmiento, el parque Tres de Febrero –que todo el mundo seguía llamando Palermo– fue urbanizado íntegramente, incluyendo el Parque Botánico y el Jardín Zoológico. A medida que se expandía la construcción de nuevas viviendas, se avanzaba en la pavimentación de la ciudad más allá del centro, por eso las cloacas al aire libre fueron transformadas en alcantarillas modernas. Los arroyos Granados y Matorras fueron cegados, y el Maldonado quedaría como el límite noroeste de la urbe. Los faroles a gas utilizados desde 1856 y los de querosene reemplazarían a los de velas de sebo. En 1882 se inició el uso de la electricidad para la iluminación artificial de la ciudad. El consumo de agua corriente, que en 1880 alcanzaba los 1.749.000 metros cúbicos, en 1900 ya superaba los 39.228.000. En enero de 1881 desembarcaron compañías de origen belga, inglés y norteamericano, que luego de una encarnizada competencia se fusionaron en 1886 en la Unión Telefónica para proveer este servicio a la ciudad.

Por su arquitectura, pero sobre todo por el peso decisivo de las distintas colectividades de origen europeo que llegaron al país, la ciudad tomó entonces un definitivo perfil cosmopolita. Es en este contexto donde Carlos Gardel forjaría su personalidad.


REMATES

4

En Buenos Aires

El conventillo y las calles

Al llegar al país, Berthe y Charles adaptaron sus nombres al castellano: se llamarían Berta y Carlos. Desde el barco se trasladaron a la pieza reservada por la señora Beaux, en Uruguay 162, entre Piedad y Cangallo, en la parroquia San Nicolás, una zona habitada en su mayoría por gente del espectáculo, dada su cercanía a las salas de diversión.

La habitación estaba dentro de lo que en Buenos Aires se denominaban "conventillos". Se trataba de viviendas que se fraccionaban por piezas para su alquiler, ya sea remodelando casas antiguas o bien construyéndolas nuevas. La denominación de "conventillo" provenía de la analogía entre dichas habitaciones y las celdas monacales, y algunos debían su origen al abandono de las viviendas por parte de las familias acomodadas de la zona sur de la ciudad a partir de las terribles epidemias de fiebre amarilla de 1867 y 1870, que exterminaron a la décima parte de la población de Buenos Aires.

Hacia 1892, sobre 600.000 habitantes, unos 120.000 vivían en 2192 "conventillos". Los del centro de la ciudad tenían ciertas ventajas, pues contaban con servicios públicos como agua corriente, cloacas, pavimento. En esos años, el alquiler de una de estas piezas era de 8 a 10 pesos mensuales.

Fue en este último tipo de conventillos que se encontraba la pieza que compartieron Carlos y su madre, con los pocos muebles que les regaló Anäis: un ropero con espejo, una cama ancha para ambos, un aparador para utensilios de cocina y una mesa de luz; además de un calentador para preparar la comida y las infusiones, en particular el mate, que fue incorporado enseguida gracias a su bajo precio.

Los conventillos rara vez tenían cocinas comunes y utilizaban braseros de carbón, colocados en un cajón o repisa a la entrada de las habitaciones o dentro de ellas. Otros cajones a la entrada solían tener una palangana para lavar o servían para recoger los residuos.

El patio era un lugar de tránsito donde jugaban los chicos, lavaban y tendían ropa las mujeres y se acumulaban los enseres que no cabían en las pequeñas habitaciones. Allí se abrían todas las puertas y, como consecuencia, el verdadero patio era la vereda.

La vereda era, entonces, la conexión natural con la extraordinaria actividad que se desarrollaba en las calles. Para los trabajadores, la jornada se iniciaba temprano –a las cuatro y media, en verano, y a las seis, en invierno–, cuando los hombres y las mujeres que trabajaban en fábricas se marchaban. Berta, antes de ir al taller de planchado

donde trabajaba, acompañaba el ajetreo de las mujeres y de los niños mayores que ponían agua o leche en el brasero, iban al mercado o regateaban en sus puertas con los vendedores ambulantes. Con su pequeño hijo comenzaron el reconocimiento de los distintos personajes que abastecían a los habitantes de la ciudad en febril expansión, dado que la gran expansión horizontal de la ciudad generó una ocupación del espacio similar a islotes poblados con grandes espacios vacíos entre sí, e impulsó un esquema de comercialización basado en el vendedor ambulante.

Quienes primero empezaban eran los lecheros a caballo, que repartían la leche ordeñada pocas horas antes. Provenientes de las zonas rurales, cada madrugada recorrían una o dos leguas o más por caminos casi intransitables, por el barro cuando llovía o cubiertos de polvo cuando hacía buen tiempo. Vestidos con boina –la prenda características de los vascos, ya que casi todos lo eran–, botas de montar, ancho y doble cinturón de cuero, chaqueta corta o blusa; llamaban a las puertas, subían las escaleras, entraban a las tiendas.

No siempre este alimento se entregaba de tal forma. En los distintos barrios se asentaron tambos que repartían leche fresca entre los vecinos. Por la mañana, los tamberos salían con un par de vacas y sus respetivos terneros con bozal. Anunciando la venta del producto sonaba lentamente el cencerro de bronce que uno de los animales tenía colocado en el collar. El tambero llevaba una medida de hojalata colgada en su faja, que llenaba ordeñando las vacas y que luego volcaba en los recipientes con que lo esperaban mujeres o niños en las casas. Cada recorrido duraba alrededor de una hora y servía también para que los animales no fueran afectados por la inmovilidad en los pesebres.

De los Altos Pirineos había llegado a Buenos Aires el vasco Aín, quien después de arrear sus vacas por distintos sitios del centro porteño durante un tiempo, instaló su tambo en Cuyo (hoy Sarmiento) y Talcahuano. Sus hijos, Casimiro y Jacinto, tendrían luego una estrecha amistad con Carlos. El primero de ellos, apodado “el Vasquito”, alcanzaría gran notoriedad en París como bailarín de tango.

Para preparar las comidas, llegaban también a las viviendas proveedores de carbón, leña y querosene, los vendedores de pescado y verduras frescas, de mazamorra, de empanadas de carne o dulce de membrillo, de especias, de embutidos con fuerte olor a grasa, de quesos que se cortaban en tablas y de ricota. Otros vendían animales vivos que se arreaban: ovejas, corderitos, cabras y chivitos, o que llevaban en jaulas, como los gansos, patos y pavos, además de conejos y liebres. Arribaban también, provenientes del Tigre o de San Fernando, los carros fruteros con duraznos y ciruelas del delta del Paraná, y desde las distintas viviendas, las mujeres provistas de canastos, bolsos, cacerolas o palanganas salían en busca de la fruta fresca.

Otros productos, en cambio, se compraban en los establecimientos especializados. En las vinerías, el vino que llegaba en grandes bordalesas era trasegado a damajuanas, botellas y jarros que traían los clientes, que en muchos casos además se llevaban los sifones de soda para diluir el vino tinto, de color oscuro, famoso por su olor y bajo

precio. En las queserías se destacaban las distintas variedades que las fábricas producían respetando las tradiciones de las diversas corrientes europeas para la elaboración del producto. En las aceiterías se expedía el aceite común fraccionado en los recipientes de los clientes, mientras que el de oliva, importado, llegaba envasado de España e Italia.

Cuando el pan no se compraba a los vendedores ambulantes, se adquiría en las panaderías. Los panes se horneaban a la mañana y a la tarde en las "cuadras" que impregnaban de su cálido y familiar olor a quienes pasaban frente a ellas. A la tarde se iban a buscar las facturas, y reinaban las medialunas, que las panaderías de origen francés seguían llamando *croissant*, y que difícilmente formaría parte de la canasta de consumo de los Gardes, por la modestia de sus ingresos y los hábitos austeros de Berta. Mucho menos accederían a los refinados postres que se elaboraban en las confiterías y a los que luego sería tan afecto Carlos.

Aunque con una exagerada ingesta de carnes rojas, la dieta de los porteños era rica, con una gran cantidad de proteínas animales, por cierto, mucho más escasas en la mayor parte de las ciudades europeas.

Arribaban también los proveedores de telas, artículos de mercería y tienda, y zapatilleros. Entre los que transportaban sus mercaderías en carros se destacaban los que ofrecían productos de mimbre y madera, como cestos, sillas, plumeros, escobas, cepillos, y los que llevaban artículos de bazar. Entre los vendedores de a pie sobresalían los fosforeros, con su media bolsa de lona colgada del hombro en que transportaban las cajitas, que se destacaban por las figuras dibujadas de militares rusos y japoneses, por entonces en conflicto. Estas figuras, que también aparecían en el interior de los paquetes de cigarrillos con barcos de dichos países, eran coleccionadas por adultos y niños. Los gritos del fosforero: "a tres por diez", se hicieron tan populares que luego sería una expresión usada para referirse a los productos considerados muy baratos (Carlos, de niño, supo aportar moneditas a la economía doméstica vendiendo fósforos en el puerto).

Además de los animales para consumo, los vendedores ofrecían loros y pájaros enjaulados, así como tortugas, que gozaban de las preferencias de los niños y no faltaban en las viviendas. La presencia de estos animales, junto con la de perros y gatos que se regalaban o se recogían de las calles, terminaba de conformar el cuadro de los afectos familiares. En la plenitud de su fama de artista, Carlos contaría que sus dos grandes pasiones fueron siempre los niños y los animales, y con estos últimos se familiarizó desde sus primeras vivencias en la pieza del conventillo.

Finalmente aparecían los personajes que coloreaban la calle con sus ofertas. Entre ellos se destacaba, sin dudas, el manisero, quien, en un hornillo montado sobre un vehículo, en muchos casos construido por verdaderos artistas, servía el maní caliente. Con otros carritos, también aparecían los vendedores de pororó (maíz reventado), acompañado de las clásicas manzanas acarameladas, y los vendedores de lupines (porotos amarillos aplastados, que se transportaban en agua salada, en recipientes de metal).

El domicilio de los Gardes de la calle Uruguay quedaba a menos de dos cuadras de la Avenida de Mayo y a tres de la plaza Lorea. Llegaron en plena construcción de "la Avenida", como se la conocería por entonces, cuya ley de construcción fue aprobada en 1883 por la firme decisión de los reformistas urbanos encabezados por el intendente Torcuato de Alvear. Superaron así la resistencia de las familias patricias propietarias de las trece manzanas que debían ser expropiadas. Algunas de ellas donaron el terreno afectado, y otras mandaron demoler sus casas por cuenta propia, pero la gran mayoría se resistió e impuso fuertes condiciones económicas al Estado.

En pocos años surgieron en la Avenida de Mayo los suntuosos edificios que le darían el perfil comparable a cualquiera de los bulevares de París. Por primera vez, una zona de la ciudad cambiaba definitivamente su fisonomía con una gran cantidad de edificios que superaban los tres pisos. Sin embargo, esta influencia será solo arquitectónica, ya que desde sus inicios "la Avenida" será totalmente española. Venciendo las iniciales prevenciones de los inversores, en 1897 se funda el Gran Hotel España, el primero que dará un pujante movimiento a la calle. Luego vendrá la instalación del teatro Mayo, con sus sainetes de inquilinato y las zarzuelas, a los que años después el teatro Avenida añadirá tonos artísticos más elevados, con sus brillantes operetas.

Y así como la Avenida concentraba la presencia española en Buenos Aires, la plaza Lorea atesoraba una rica historia social, pues era el lugar donde se realizaban las concentraciones obreras y de los partidos con ideologías maximalistas. Situada muy cerca de donde vivían los Gardes, de seguro habrán presenciado las bulliciosas concentraciones que canalizaban la protesta social de la época.

Velozmente aparecería en las inmediaciones el circo de los Anselmi. Los circos tenían ya las características que aún perduran: incluían gimnastas, contorsionistas, trapecistas, prestidigitadores, animales amaestrados y los infaltables payasos. Algunos ofrecían "petipiezas" cómicas o pantomimas. Los circos eran trashumantes, pero la ciudad contaba ya con varios espacios dedicados a estas representaciones. Carlos aprendió en esos años a amar profundamente al circo, y concurriría durante muchos años de su vida a presenciar estos espectáculos.

Pero la gran vía donde se plasmaba la oferta del entretenimiento y donde se corporizaba la famosa noche porteña era, sin duda, la calle Corrientes. Desde "el Bajo", cerca del río, hasta la calle Callao, en ese kilómetro y medio se establecieron infinidad de peringundines (lugares de comida o bailes de baja categoría), teatros, cafés y casas de comida. Para mencionar solo los ubicados cerca de la casa de los Gardes, debemos recordar el Provin, en la intersección de Corrientes con Talcahuano; en el almacén La argolla de oro, tocaban el piano Rosendo Mendizábal y Enrique Saborido, y en las inmediaciones funcionaban varios teatros importantes. En Corrientes y Uruguay se inició, en 1886, la construcción del Teatro Apolo, inaugurado el 9 de julio de 1892 con la compañía de Concepción Aranaz y la presencia de Ángel Villoldo, que luego de varias temporadas adversas fue clausurado y rehabilitado por José Podestá, quien lo

convirtió en la sala popular destinada al sainete. En Paraná y Corrientes, el circo Arenas, que se convirtió en un teatro de primera línea, el Politeama, al que se le sumaron el Teatro Nacional en Corrientes, entre Artes y Suipacha; el Salón Nacional, en Corrientes 848, que proyectaba películas cortas y que fue el primer cinematógrafo de Buenos Aires, y el Teatro San Martín, entre otros.

En este colorido contexto se desarrollaron los primeros años de Carlos. De los testimonios sobre este período de su vida resalta su carácter travieso. Antonio Sumaje, "el Aviador", chofer de Gardel, contó que cuando pasaba por Uruguay 162, el cantor le decía: "Si habré hecho macanas cuando vivía en esa casa, pobres vecinos". También se dice que su madre solía amonestarlo por sus picardías con severos mohines y un seco mote tolosano: "*tête de linot*", algo así como 'cabeza hueca'. Carlos tenía apenas dos años y tres meses cuando llegaron, y Berta, que cumplía extensas jornadas como planchadora, lo llevaba consigo al taller de Anäis Beaux, que estaba a tres cuadras de allí, en Montevideo 463, entre Corrientes y Lavalle.

Al crecer, las travesuras del niño hacían imposible llevarlo a diario al taller, y como el niño era demasiado pequeño para dejarlo solo, Anäis la contactó con Rosa Corrado de Franchini, quien también tenía un taller de planchado en la calle Corrientes, entre Paraná y Uruguay, donde además atendía un hogar con varios hijos. En 1895, esta mujer de origen italiano tenía cuarenta y cinco años y era viuda. Sus cinco hijos eran Fortunato, de diecisiete años y empleado; Ángela, de catorce, también planchadora; Francisca, de doce, planchadora; Juan, de diez años, y María, de cinco. A esa familia era confiado el cuidado de Carlitos. Más tarde, Odalie Ducasse vendría a vivir no muy lejos de allí, en la calle Talcahuano 35, y algunas veces el pequeño Carlos quedaría al cuidado de Esteban Capot, su hijo. Luego, Berta marchaba al taller de su compatriota.

Las ventajas de ser planchadoras francesas en Buenos Aires eran grandes, dada la importancia que se asignaba a este proceso de la ropa. Su fama hacía que las grandes tiendas y los talleres de lavado y planchado, buscando ganar mayor prestigio y clientela, exhibieran carteles que decían "Tenemos planchadoras francesas", "Las camisas y los cuellos del hombre elegante los planchan nuestras planchadoras francesas" y otros similares. Esta demanda se concentraba en la zona cercana a los teatros y la ópera, donde los actores y cantantes requerían de estos servicios, y el taller estaba cerca de Corrientes, que se consolidaba como la calle de los espectáculos.

La calle era un gran peligro por la gran cantidad de bandas de niños y adolescentes que vivían en ella. Pero dos elementos contribuirían a contener a Carlitos: su temprana afición por la música y los sostenidos esfuerzos de su madre para que asistiera a la escuela.

Música en las calles

El principio de siglo fue también la época de las bandas. Cualquier institución que se preciara de tal tenía una –la Víctor, la de la Policía Federal, la Española, la del Pabellón de las Rosas, la Atlanta–, con una formación variable que dependía más de la disponibilidad y espíritu de sus integrantes que de los conocimientos musicales. Bandas

de características levemente distintas a las anteriores eran las militares. Estas ensayaban durante todo el año con profesionalismo, dirigidas en su mayor parte por maestros de origen italiano o descendientes directos. Tenían una integración instrumental fija que, según el evento, era reducida o *fanfare* (dos bombardinos, un bajo y bombo y platillos) o la "banda" propiamente dicha (octavín o flauta *piccolo*, un requinto, tres clarinetes, cuatro saxos, tres trombones, dos bombardinos y un bajo, más el agregado de la percusión, a cargo del bombo y los platillos).

Todas las bandas, tanto las institucionales como las militares, incluían en su repertorio canciones populares, entre las que no faltaban los tangos; incluso tiempo después llevarían muchas de estas piezas al disco. Una que desfilaba y actuaba en forma constante por ese entonces era la Sannitica, perteneciente a la comunidad de italianos agnoneses del barrio del Carmen, a un par de cuadras de donde vivía Carlos con su madre. En la fiesta patronal de la capilla-convento de Nuestra Señora del Carmen, durante tres días la banda recorría las calles embanderadas del barrio. La atracción que Carlos tuvo por ellas era indudable. En cierta ocasión, no teniendo más de cuatro años, pasó por su barrio un desfile encabezado por una. El niño, fascinado, la siguió por las calles. Cuando quiso darse cuenta, no sabía dónde estaba. Un policía, que afortunadamente se hallaba en el sitio, lo escoltó de vuelta a su hogar. A partir de entonces, no bien se escuchaba un sonido que preanunciaba el paso de una banda, Berta tomaba a su hijo de la mano hasta que esta se perdía de vista.

Otro tipo de agrupación musical de la época fue la rondalla. De origen español y con una formación mayoritaria de cuerdas, la rondalla se encargaba, al principio, de las fiestas de su colectividad de origen, y luego comenzó a integrarse al espacio local. De hecho, varias rondallas –José Vázquez, Bretón, Prudencio Aragón– incorporaron tangos a su repertorio e incluso los plasmaron en discos. Todas estas agrupaciones vivieron una etapa de auge en la Argentina. Claras herencias europeas –española e italiana en primer lugar–, dejarán una huella indeleble en Carlos, quien siempre las recordará con cariño. Había música en las calles, en el conventillo, en los cafés y centros criollos. Este era el ambiente que respiraba asombrado el pequeño al que los niños llamaban "el Francesito", por su origen, y que rápidamente aprendió el castellano, o, más precisamente el porteño, para integrarse al barrio. Uno de los hijos de Rosa Franchini recordó en un reportaje que Carlos decía que iba a ser cantor, y que de noche lo veían "en la cama con un pequeño palo, a manera de guitarra", mientras cantaba canciones de la época. Era muy común, además, que Berta y Carlos cantaran romanzas luego de cenar.

La escuela

En 1897, con seis años recién cumplidos, llegó para Carlos la hora de la instrucción escolar. Los esfuerzos de Berta por dotar de una adecuada educación a su hijo tuvieron gran importancia, teniendo en cuenta el contexto de la época, su condición de inmigrantes pobres y la alta dedicación al trabajo que debía sostener en función de generar los ingresos necesarios para el mantenimiento de ambos.

Como parte de esta estrategia, Berta decidió que Carlos fuera a vivir con los Franchini desde marzo de ese año. Los hijos de Rosa eran algo mayores que él y lo cuidarían, aunque por entonces Carlos solía realizar pequeñas desapariciones que preocuparán crecientemente a la madre. Uno de los hijos de Rosa de Franchini recordará: "Nosotros vivíamos en la calle Corrientes, entre Paraná y Uruguay, en una casa de inquilinato. Nuestra madre lo quería a Carlitos entrañablemente, y este la llamaba 'mamá Rosa'. Doña Berta venía a verlo muy a menudo, y se puede decir que tenía dos amores maternos. No lo olvidamos nunca. Era de un carácter muy vivaz, muy travieso" (*La Canción Moderna*, 1936).

Por otro lado, Berta era una mujer de solo treinta años y necesitaba una mayor intimidad para sus relaciones afectivas, como le reclamaba su amiga Anäis. Esta distancia física entre madre e hijo irá moldeando una relación compleja. Mujer práctica y trabajadora, Berta se encontrará en serios problemas a la hora de disciplinar a Carlos.

Cuando el niño empezó a crecer, su grado de independencia fue en aumento, y con ello, la impotencia de su madre para ponerle límites.

Carlos comenzó entonces los estudios en la Escuela Superior de Niñas de la calle Talcahuano 678, correspondiente al Consejo Escolar Sexto, de la parroquia de San Nicolás –actual Escuela N.° 8 Nicolás Avellaneda, del Distrito Escolar 1–, como lo atestigua el certificado emitido en diciembre de 1897 por dicho Consejo, a nombre de Carlos Gardés (*sic*). En esta escuela para niñas Carlos cursó el primer grado, dado que la legislación escolar de la época permitía que también asistieran varones menores de diez años, por la inexistencia de escuelas diferenciadas en muchas zonas. Se dictaban clases de lunes a viernes de once a cuatro de la tarde, y los sábados, de once a una. En los exámenes finales, Carlos figura con el número 61. Las pruebas eran orales y las fiscalizaban la directora y la maestra, Carmen Alegre, argentina, de veinticuatro años. En la lista, en la que figuran cincuenta niñas y doce varones, se señala que Carlos Gardés tenía siete años, y que el concepto final correspondiente al examen anual era de "distinguido".

En 1898, aparentemente Carlos no habría concurrido a ningún establecimiento. Al año siguiente, en cambio, asistiría a la Escuela Elemental N.° 2 del Distrito 6, donde aprobó segundo grado. El establecimiento funcionaba en la calle Libertad 455, a pocas cuadras de su domicilio.

No existen registros del paso de Carlos por establecimientos educativos durante 1900. Este año sin clases acentuó las dificultades para controlar las actividades del niño. Para enfrentar esta situación, en 1901 fue inscripto como pupilo en el Colegio Pío IX –conocido como San Carlos, por la parroquia anexa–, de Yapeyú y San Carlos (hoy calle Don Bosco), en el barrio de Almagro. El colegio, que funcionaba desde 1876, quedaba a unas treinta cuadras de su domicilio, pero Carlos fue inscripto como pupilo interno, es decir, con permanencia en el colegio de lunes a sábado. Cursará aquí el segundo grado de Artesanos, lo cual no constituía una repetición en el más estricto sentido de la palabra, ya que los programas de estudio de las escuelas fiscales y

particulares solían diferir, y había poca relación entre ambos segundos grados.

En el libro de Matrículas de 1901, donde figura como fecha de ingreso el 2 de abril, se encuentra el detalle de los gastos abonados a lo largo de todo el año por doña Berta, que en total sumaban 157,50 pesos. Es difícil saber cuánto ganaba Berta, pero en esos años, un obrero especializado de la construcción podía percibir hasta 1,50 pesos diarios, es decir, unos cuarenta pesos mensuales. Una planchadora especializada podría percibir una cifra similar, aunque si recordamos que Berta pagaba unos diez pesos de alquiler, los quince mensuales de la escolaridad de Carlos eran para ella un gran esfuerzo. Esteban Capot recordaría que para ese entonces, la mujer "comenzó a ganar un buen sueldo, y a administrarlo mejor, de tal manera que a su hijo lo internó en el colegio San Carlos" (Pastor, s/f).

La alta calidad del establecimiento y las pautas de vida, entre las que se destacaban el compañerismo y el aseo personal, marcaron la personalidad del niño. La escuela tenía muchas actividades, que incluían desde peregrinaciones, paseos y excursiones campestres hasta representaciones teatrales, conciertos de música, concursos literarios y partidos de *football*. La vida dentro de la institución tenía normas estrictas y claras, que hacían especial hincapié en tres cualidades: alegría, generosidad y pulcritud en el vestir, pues "el aseo y el orden exterior indican la limpieza y pureza del alma", según enseñaba Don Bosco.

Carlos compartió el dormitorio María Auxiliadora con Ceferino Namuncurá, descendiente del cacique Calfucurá, quien había encabezado el gran imperio pampa, una confederación de tribus organizada desde sus toldos en las Salinas grandes. La fuerte vocación religiosa de Ceferino y su temprana muerte lo transformaron en una figura de culto popular, y la congregación salesiana pidió su beatificación. Necesariamente, en el viejo refectorio del colegio ambos deben de haber cantado en el coro, donde participaban todos los estudiantes. Aunque además de la diferencia de edad que los distanciaba –Ceferino le llevaba cuatro años–, Namuncurá era muy retraído, por lo que es factible pensar que solo coincidieron en estos aspectos.

Además de las actividades musicales, Carlos cursó los talleres de imprenta, encuadernación, herrería y zapatería. El 3 de noviembre de 1901 recibió el Sacramento de la Confirmación. En la documentación de ese año (Libro Mayor de Artesanos) no figuran observaciones en cuanto a mala conducta, aunque el sacerdote Humberto Baratta, entrevistado en 1989, cuando era director del museo y archivo situado en el Colegio Pío IX, señaló que Berta hizo ingresar a su hijo en el colegio en calidad de pupilo porque "ya no podía con su vida", y que en la escuela el niño tenía mala conducta y por eso fue cambiado tres veces de taller de artesanías, por la disconformidad de sus profesores. Tampoco se mencionan problemas económicos –los niños en situación dramática no pagaban nada o tenían importantes becas–, o enfermedades. Figura allí como hijo natural de Berta Gardes, de oficio planchadora, domiciliada en la calle Uruguay 162.

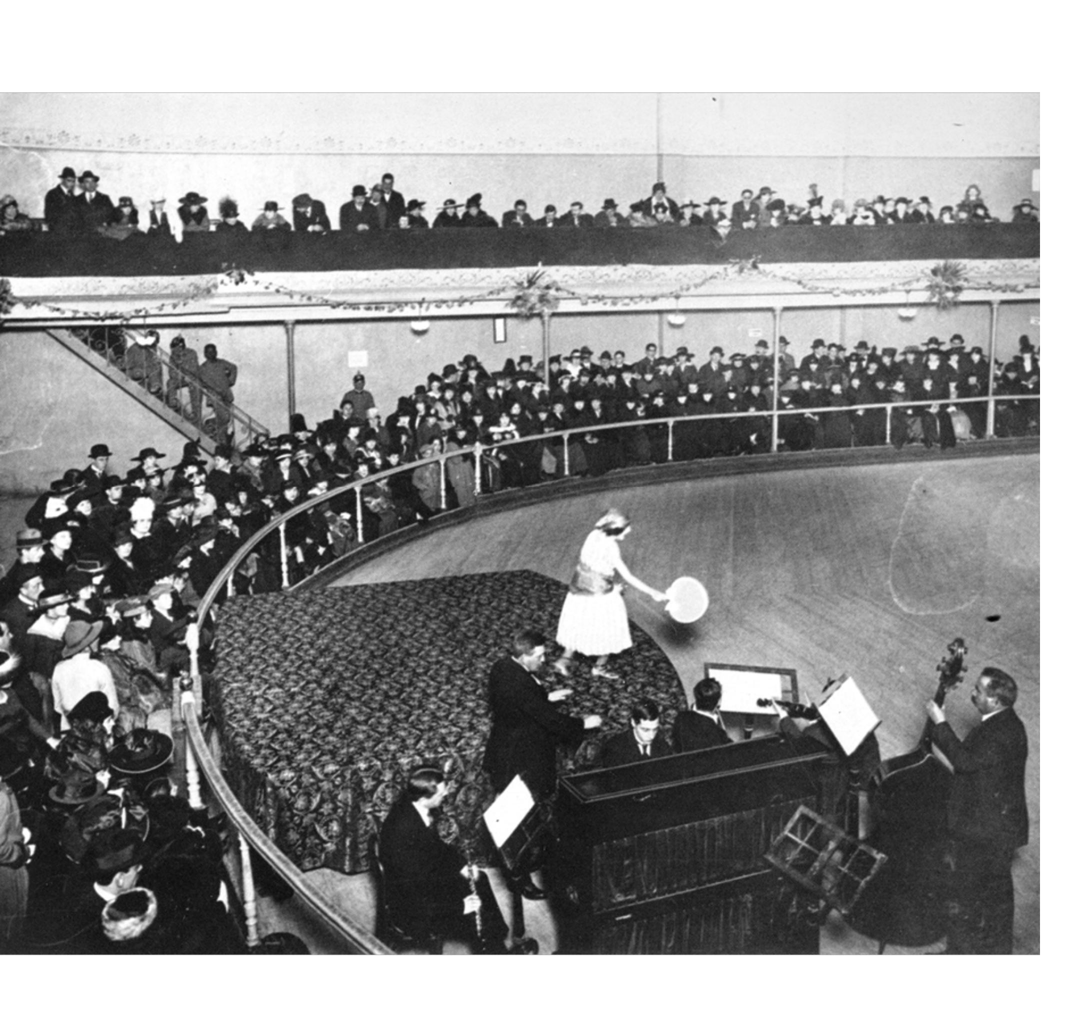
Las actividades estaban divididas en dos grupos: las que tenían que ver con su

aplicación como estudiante, y aquellas que se vinculaban a la capacitación específica en alguna habilidad artesanal. En relación con el desempeño como estudiante, este era aceptable, ya que lograba buenos resultados a pesar de tener menos aplicación al estudio que el promedio de sus compañeros. Con relación al trabajo, era renuente para el cumplimiento de los deberes y tareas de taller, con poca responsabilidad ante las obligaciones y con la peor conducta del grupo, mostrando inadaptación a la disciplina y al orden en el aula. En materia de composición, era imaginativo y de buena redacción, y en el estudio de la Historia Sagrada –que por descriptiva se basaba en la memoria– era mejor que en Catecismo, ya que dependía del estudio.

En 1902 Carlos es inscripto en tercer grado del colegio Pío IX, pero ahora en condición de estudiante regular, no de interno. Recibió el premio "Digno de Alabanza" a fin de año por su aplicación al estudio. Durante 1903 Gardel dejó de concurrir a este colegio –se desconocen las causas– y en 1904 ingresó en el San Estanislao, que funcionaba en la calle Tucumán 2646, en sexto grado. Ello fue posible porque la política del establecimiento era extremadamente flexible, con el objeto de permitir que los alumnos completaran la escolaridad primaria. Carlos egresó con las mejores notas: diez puntos en las trece materias que cursó. Muchas veces se cuestionó el hecho de que, habiendo tenido esas notas, una vez adulto cometiera algunos errores de ortografía. La gran preocupación de los educadores de aquella época era precisamente que los niños egresaban sin saber escribir de forma correcta. Las calificaciones solían ser formalidades que pocas veces se ajustaban a un parámetro de plena excelencia y más bien se referían a una situación de calidad en relación con el promedio general de los estudiantes. No debe olvidarse que en esos años era aún muy elevado el número de analfabetos, y los niños tenían serias dificultades porque sus padres, en muchos casos, no sabían leer ni escribir en castellano (Berta, en cambio, era una excepción, pues ya había aprendido en Venezuela a expresarse por escrito).

En este contexto puede decirse que Carlos fue un buen estudiante, aunque con problemas de conducta. De hecho, terminó la escuela primaria, algo que en la época era muy poco común. Así, en 1907, de una población de 232.000 niños en edad escolar en la ciudad, menos de 2000 terminaron la escuela primaria, lo que indica que el muchacho tendría claras ventajas diferenciales en este aspecto. Esta formación básica le será de mucha utilidad el resto de su vida, y no es ajena a la claridad conceptual con que encarará luego el desarrollo de su carrera artística.

Así mismo, la infancia y la juventud de Carlos Gardes también serán decisivamente influenciadas por el colorido barrio al que todos llamaban "el Abasto"; en particular desde 1901, cuando concurra al colegio Pío XI, cerca de allí. Tenía entonces diez años, y ese ambiente lo marcaría para siempre.



5

Temprano en la puerta del Paraíso

Noche de estreno en el Teatro Victoria. La programación: zarzuela, por supuesto. ¿Cuál?

Para el joven que se acerca caminando por San José, esto poco importa: es zarzuela y punto. El muchacho, casi un niño, lleva sus pasos hasta la puerta del Paraíso (un recorrido que ya ha hecho otras veces). Saluda a algunos de los miembros de la claque, a quienes conoce de tanto andar por los camerinos llevando los fardos de ropa planchada por su madre. Luego se acerca al hombre que parece custodiar la puerta, y que lo mira con aparente seriedad.

–¿Se puede pasar, Pata?

–¡No se puede! –responde el aludido–. Cuando deje de ser compadrito, le voy a dar puerta franca todos los días.

–¡Cha, digo...!, la tiene con eso de que yo chamuyo en drepacom.

–¿Lo quiere negar, y habla al revés?

–Yo hablo *all' uso nostro* –replica el muchacho, casi enojado– ¡Como hablan los chochamus que no son giles!, ¿manca?

–¡Sí!, manco habría que dejarte a vos, de un palo...

–¿Me voy?

–¡Entrá!

El rostro del jovencito se ilumina:

–¡Ya lo sabía! Es inútil lo que usted pretende. ¿No ve que cambiar mi manera de ser sería lo mismo que sacarle el tuco a los tallarines?

Luis Ghiglione –el hombre de la puerta– ya era un viejo hombre de teatro cuando Carlos lo conoció. Relacionado desde los tiempos heroicos de fines del siglo xix con otra leyenda local, el payaso Frank Brown, había sido el responsable de la inauguración del teatro San Martín sobre el viejo Skating Ring de la calle Esmeralda. Aquello fue el comienzo de su "carrera" empresarial. Siempre ligado al gusto de las clases populares, y con un ingenio inversamente proporcional a los muchas veces escasos recursos materiales, también logrará montar una diversidad de espectáculos en el Buckingham Palace de la Avenida de Mayo: acróbatas, *ecuyeres*, motociclistas y su "círculo de la muerte", corridas de toros y proyecciones fílmicas formarán parte de la heterogénea oferta.

Al mismo tiempo, Ghiglione –a quien muy pronto comenzarán a apodar "Patasanta" o "Pata", debido a su inclinación a entenderse con el personal literalmente a las patadas– comienza a constituir una "*troupe* de alentadores de artistas": la famosa,

deseada y temida “claque”.

La claque (en francés, ‘bofetada’) es, en su origen, un término que alude a un cuerpo organizado de aplaudidores profesionales presentes en los teatros y óperas francesas. En el siglo xvi, el poeta francés Jean Daurat desarrolló la claque moderna, a través del mecanismo de adquirir cierta cantidad de entradas para la representación de una de sus obras y regalarlas a cambio de la promesa de aplausos.

En 1820, las claques comenzaron a profesionalizarse mediante la apertura de una agencia en París que gestionaba y proveía “claqueros”, y diez años más tarde ya se había convertido en una institución. El gerente de un teatro u ópera podía solicitar cualquier número de claqueros, quienes solían estar bajo el mando de un chef de claque (‘jefe de aplauso’) que coordinaba los esfuerzos de los miembros. El grupo de la claque, por otro lado, también tenía sus escalafones. Había *commissaires* (‘comisarios’), que eran quienes se aprendían la obra de memoria y llamaban la atención de sus vecinos sobre los puntos clave entre un acto y otro. Los *rieurs* (‘reidores’), por su parte, eran aquellos que se reían ruidosamente con las bromas presentadas en escena. Los *pleureurs* (‘llorones’) eran, en general, mujeres, que fingían las lágrimas sosteniendo sus pañuelos ante los ojos. Los *chatouilleurs* (‘cosquilleadores’) mantenían a la audiencia de buen humor, mientras los *bisseurs* (‘biseros’) daban palmas y gritaban “¡Bis, bis!” para lograr que un aria o una romanza especialmente querida tuviera que repetirse.

Esta práctica se extendió enseguida a los grandes teatros europeos de ópera (la Scala de Milán, la Royal Opera House, la Ópera del Metropolitan) para luego difundirse al resto del mundo. Pero las claques también tendrían otra finalidad menos simpática, esto es, la extorsión. En ocasiones, los cantantes principales eran contactados por el chef de claque antes de su debut, para que, a cambio de una atención para los miembros de la “familia”, aquellos no tuvieran que sufrir inesperados abucheos durante el desarrollo de la obra…

Las pocas experiencias previas que Carlos había tenido en el teatro se remitían al papel de espectador. Esteban Capot recordó una ocasión en la que habían ido a la matiné de un teatro ubicado en la calle Tacuarí, entre Moreno y Alsina. Allí se presentaba *La tempestad*, la bella zarzuela de Chapí y Ramos Carrión. Carlos, fascinado, no se perdió detalle. Al volver a la casa, le pidió encarecidamente a Capot que “hiciera barullo con la guitarra”, que él le iba a cantar la romanza que entonaba el personaje de Beltrán, el tenor, aquella donde el protagonista percibía por primera vez las costas de Bretaña. Esteban, entre divertido y curioso, se puso a tocar algunos acordes al azar. Para su asombro, Carlos se levantó de su silla y comenzó a cantar sin vacilaciones:

> Salve,
> Salve Costa de Bretaña,
> Donde nací;
> Hoy dejando tierra extraña
> Llego hasta ti.

La relación de Carlos y "Patasanta" se dio entonces en forma espontánea, casi natural, diríamos. "Conocí a Carlitos desde muy pequeño –recordaría Ghiglione–; era un purrete muy compadrito, pero simpático y de muy buena índole. Solía venir a verme al Teatro Victoria para que lo dejara entrar a presenciar el espectáculo. Era loco por la música española. Le gustaban las zarzuelas, y cuando daban *Marina*, *El Rey que Rabió* o *La tempestad*, lo tenía desde temprano en la puerta del Paraíso".

Es que Carlos, como tantos otros muchachos, soñaba con triunfar en el escenario. "El teatro me tiraba –admitirá–, y sin escuchar a mi viejita, que quería hacer de mí un abogado, un médico, un ingeniero, cualquier cosa menos un actor, me vinculé a los teatros" (Peluso y Visconti, 1990: 217-218).

Muy pronto, además de tener permiso para presenciar los espectáculos sin pagar, el joven se suma a la claque de Ghiglione, la cual venía trabajando en varios de los principales teatros céntricos, como el Victoria, el Coliseo, el Mayo y el Argentino.

Sin embargo, los deseos del muchacho estaban orientados a estar más arriba del escenario que abajo, por lo que muy pronto le presentó sus inquietudes a su jefe. "Patasanta", siempre atento, le prometió que lo pensaría.

La chance no se hizo esperar. Poco después, Carlos era convocado como comparsa (también llamado "partiquino") para ser parte en una zarzuela que se estrenaría en pocos días. La comparsa siempre ha tenido dentro del teatro cantado una función que, sin negarle sus cualidades musicales, apuntan más a un carácter escenográfico que artístico. Nunca se saben los nombres de sus integrantes, no suelen decir más que unas pocas líneas, sus rostros no son distinguibles: son los cortesanos que bailan en la fiesta en honor de San Eugenio en *El barberillo de Lavapiés*, los incontables turistas que invaden la hostería del Caballito Blanco en la zarzuela homónima; los vecinos que se burlan de Mari Pepa, cuando esta ve salir de una taberna a su amado Felipe acompañado en *La revoltosa*.

Como vemos, "Patasanta" también se ocupaba de proveer en este aspecto: solía concurrir a los ensayos de la obra en cuestión, y luego, con ojo avizor, reclutar a los postulantes, tanto entre los miembros de su claque como entre otros amantes del arte escénico. El pago: para su gente de confianza solía haber unos pesos; para el resto, entradas de tertulia (los *claqueurs*) o de Paraíso (los comparsas).

Así llegó el momento tan esperado. Una tarde, Esteban Capot se hallaba en su casa, cuando golpearon la puerta. Al abrirla, se encontró con el joven amigo, que no podía consigo de la excitación:

–¡Carlos! ¿Qué te pasa?

–¡Che, francés! Esta noche salgo a escena. ¡Debuto en el teatro!

Antes de que el amigo pudiera decir algo, Carlos le había entregado un par de entradas (para Esteban y su madre). Luego, mientras se alejaba a la carrera, le gritó:

–¡Ahora me voy a bañar! ¡Vas a ver la parte que me mando esta noche!

La zarzuela en cuestión era *Gigantes y cabezudos*, de Manuel Fernández Caballero y Miguel Echegaray. La obra estaba ambientada en la ciudad de Zaragoza, hacia 1898,

donde la joven Pilar espera el regreso de Jesús, su enamorado, quien se encuentra enlistado en la guerra de Cuba contra los Estados Unidos. El sargento Montilla intenta sembrar cizaña entre ambos, pues él también está enamorado de la joven. Sin embargo, la pareja hará oídos sordos a las calumnias y logrará reunirse. El título de la obra, *Gigantes y cabezudos*, hace referencia a una antigua tradición festiva en la que unos parroquianos se disfrazaban con gigantescas cabezas que solo dejaban ver sus piernas y perseguían a los pequeños por las calles, siendo a la vez burlados por estos.

En el escenario, Carlos representaría a uno de esos "muñecotes" que desfilaban y bailaban por el pueblo durante el tercer acto, como parte de los festejos del día de la Virgen del Pilar. Su porte robusto y trato candoroso eran indudablemente ideales para el papel.

Llega por fin el tercer acto. Esteban, Odalie –su madre– y Berta esperan ansiosos la irrupción de los comparsas. Se abre el telón, y los muñecos comienzan a desfilar y bailar. "Carlitos salía a escena con una gran cabeza de cartón que lo hacía irreconocible –recordaba Capot–, pero para él no había problemas: para que lo distinguiéramos saltaba más de la cuenta y subía y bajaba sobre sus hombros la gran cabezota de papel maché" (Pastor, s/f).

Fueron principales figuras de estos años Ramona Allu, Luz Barrilaro, Amalia de Isaura, Consuelo Esplugas, Maria Jaureguizar, Enriqueta Salas, Amparo Taberner, Gabina de la Muela, Aída Arce, Antonia Anglada, Amalia Perrin, Josefina Astorga, Amparo Romo, Clotilde Rovira, Emilia Rico, Anita Lopetegui, Consuelo y Elvira Celimendi, Manuel Albaladejo, Vicente Lecha, Jose Maristany, Manuel Alda, Jose Llimona, Adelino Grotti, Elías Herrero, Miguel Ligero, Vicente Mauri, Manuel Russell y los directores de orquesta Enrique Lloret, Juan Travé, Arturo de Isaura.

La zarzuela era, por entonces, "el" género musical español. Hacia 1889, y tras el éxito de *La Gran Vía* en el teatro Pasatiempo (¡cincuenta mil espectadores en un mes!), comienza en nuestro país una etapa de furiosa explotación del género. La zarzuela se hallaba en su apogeo, con tres y hasta cuatro salas funcionando en simultáneo, ofreciendo en tres secciones diarias las obras del género chico y esporádicas apariciones de las grandes partituras del siglo pasado, en general, reducidas a un acto. La competencia hacía que la misma obra se estrenara en varios teatros el mismo día. No existía –al igual que para los demás géneros teatrales y líricos– el feriado, por lo que se trabajaba todo el año en forma continuada, incluyendo Navidad y Fin de Año. Las novedades eran ávidamente esperadas, y se mezclaban las escasas obras de calidad con páginas ocasionales, que en algunos casos no llegaban a sobrevivir al estreno.

El listado de zarzuelas que pasaron por Buenos Aires en aquella época parece interminable: *La verbena de la Paloma*, *El grumete*, *El molinero de Subiza*, *La bruja*, *La Dolores*, *El niño judío*, *Las golondrinas*, *Marina*, entre otras. Para satisfacer tanta demanda, muy pronto se inauguraron nuevos teatros dedicados al género: el San Martín, el Mayo, y más adelante, el Avenida y el Nacional.

Luego de la euforia inicial del debut "en tablas", el trabajo de comparsa, si bien

excitante, comenzó a mostrar sus limitaciones. Es que entre los sueños de Carlos no figuraba el de ocupar un rol secundario y, además, en realidad se inclinaba más hacia la ópera que hacia la zarzuela. Por otro lado, más allá de la satisfacción de hallarse envuelto en el mundo del espectáculo, el trabajo no proveía a nivel económico. Por eso comenzó a buscar otras maneras de intentar ganarse unos pesos, siempre en el ámbito del teatro.

Es así que ingresa como ayudante de utilería en el teatro Victoria, bajo el mando de Fermín, un hombre que por sí solo merecería una página en la historia de nuestro teatro. Allí Carlos se ocupará de colocar y retirar los muebles de escena entre un acto y otro, y ayudar a montar y desmontar los escenarios. "Yo nunca había clavado un clavo en mi vida –admitía–, pero era tal el entusiasmo por que me dejaran el teatro, que días después clavaba con más arte que el clavo el sastre" (Peluso y Visconti, 1990: 273).

Además de aprender un oficio, la posibilidad de observar a los artistas tan de cerca será un aprendizaje invaluable para el joven, quien mientras aguardaba detrás de bastidores entre acto y acto para realizar el cambio de escenografía, solía imitar en silencio sus intervenciones.

Su simpatía muy pronto le hizo ganar un nutrido grupo de amigos y admiradores. Al salir, solían cruzarse hasta el boliche de la esquina, donde pedían un sándwich de mortadela y un "cinco y cinco de vino y mortadela". Mientras devoraban el suculento manjar, Gardel solía cantar fragmentos de las zarzuelas, alternándolas con romanzas y canciones napolitanas.

Uno de los artistas que frecuentaba aquel boliche –pues allí también iban las compañías de zarzuela al finalizar la función–, y que también brindó allí alguna vez un improvisado concierto para los parroquianos, fue un hombre que tendrá una importante influencia en la formación musical de Carlos: el catalán Emilio Sagi Barba.

Oriundo de Mataró (ciudad costera ubicada en la provincia de Barcelona), había llegado a la Argentina en 1895, con apenas diecinueve años y un gran talento. Su intención era triunfar en la ópera porteña, pero las contingencias le llevarían a inclinarse por la zarzuela, género en el cual tendría una extraordinaria carrera.

Durante las largas estadías de Sagi Barba en Buenos Aires, Carlos no se perderá presentación (Razzano, luego compañero artístico de Gardel, recordará la admiración con la que el cantor hablaba del barítono español). Pero el contacto no quedaría reducido únicamente al rol de espectador-artista, sino que también se nutrirá de una forma más directa, aunque informal, a través de las enseñanzas que el propio barítono le habría impartido en forma personal, como bien lo recordaba Augusto Di Giuli: "Frecuentábamos los ensayos de aquella compañía lírica del teatro Mayo, dirigida por el gran cantante español, y como alguien le dijo que estudiábamos canto, empezó a alentarnos paternalmente, y con mucha generosidad. Sagi Barba nos enseñó el arte de emitir la voz, los ejercicios de respiración y toda la gama de recursos para ir paulatinamente madurando nuestras facultades" (*Mundo Uruguayo*, 1965).

Años después, con Gardel ya en su plenitud artística, volverían a encontrarse, en

Barcelona. Cuando Carlos actuó en la ciudad catalana, hacia fines de la década del veinte, Sagi Barba se presentó en el camarín para desearle suerte y, luego de la actuación, para recorrer juntos la metrópolis.

Después de trabajar un tiempo en el teatro Victoria, Carlos logró ingresar en el Teatro de la Ópera. Se hallaba más cerca de sus sueños. Allí, volverá a tener la oportunidad de estar en un escenario, aunque todavía en el papel de comparsa. Su capacidad histriónica, no obstante, comenzó a llamar la atención, pero no por lo que podía hacer en escena, sino por las logradas imitaciones vocales que realizaba fuera de ella. "Para los muchachos del teatro imitaba a todos, del tenor al bajo, de la soprano a la contralto. No es por decirlo, ni por venderte 'un boleto' –afirmaba Carlos–, pero, para mi público, obtenía más éxito yo con mis imitaciones que los cantores pagados a pesos de oro" (Peluso y Visconti, 1990: 217). Entre sus imitaciones se destacaban nada menos que las del tenor Enrico Caruso y el barítono Titta Ruffo, verdaderas leyendas líricas de entonces.

La ópera contaba con una larga tradición en nuestro país, inaugurada en 1824 con el estreno de *El barbero de Sevilla*, de Rossini. El verdadero furor del género se daría recién a partir de la segunda mitad del siglo, con la visita de algunos de los grandes artistas europeos y la apertura de teatros como el Politeama, el Nacional y el Odeón. Muy pronto, sin embargo, la lucha por la supremacía quedaría supeditada a dos teatros: El Teatro Colón y el Teatro de la Ópera.

El Teatro Colón tuvo dos etapas bien diferenciadas: la primera, la del viejo Teatro, ubicado frente a la Plaza de Mayo, y que abrió sus puertas entre 1857 y 1888; la segunda, a partir de 1908, en su emplazamiento actual de la Plaza Lavalle (el auge del Teatro de la Ópera, inaugurado en 1872, tuvo lugar, precisamente, entre las dos etapas).

Gardel nunca llegaría a dedicarse al canto lírico (sus limitaciones económicas le hubieran impedido un estudio sistemático; además, esto no entró nunca en el esquema de Berta). Sin embargo, su afición lo llevaría a tomar algunos de los elementos técnicos del género (ciertos calderones y *glissandos*, la calidad de la dicción) y a involucrarse con muchos de sus cultores, como Tita Ruffo, quien concurrirá años después a varias presentaciones del dúo Gardel-Razzano en el Empire Theatre, Enrico Caruso y, con más profundidad, Tito Schipa y Víctor Damiani. Por razones que habría que ubicar en el contexto de la época –vergüenza, aparente incompatibilidad de los estilos de vida, imagen pública, etcétera–, muchas de esas relaciones no trascendieron en su momento.

Pasaron los años. Cierto día, Carlos, ya consagrado como artista, se encontró de casualidad en una de las calles céntricas con un hombre, entrado en años, pero todavía muy vital: se reconocieron de inmediato. Gardel, poniéndole una afectuosa mano en el hombro, le dijo:

–No vas a creer, che, Pata: me agradaría volver a los años de bohemia y patería. ¡Es tan lindo ser purrete!



6

Los primeros pantalones largos

Por la línea delgada

Cierta tarde, Berta escuchó que Carlos, quien tendría unos catorce años, salía de casa. Luego de esperar unas horas, y al ver que no regresaba, salió a buscarlo, sin éxito.

Pasaron los días, en los cuales Berta volvía del trabajo y salía en su búsqueda, preguntándole a todo el que lo conocía sobre su posible paradero. Todo en vano.

Una tarde, frente a una casa en donde se estaba realizando una mudanza, Berta lo vio. En la puerta de la casa se hallaba estacionado un carro, y sentado en el pescante estaba Carlos, vestido con un traje de hombre.

–¡Carlitos! –gritó Berta, entre aliviada y furiosa–. ¿Qué estás haciendo?

–Estoy trabajando. ¿No ves que estoy cuidando este carro? Mirá, ¡hasta me han puesto un traje nuevo!

Berta tomó a su hijo de un brazo y se lo llevó a casa, sin que aquel ofreciera resistencia. Sin embargo, pocos días después, el muchacho partía de nuevo, con destino incierto…

Es que a principios del siglo xx, la transición de la infancia a la juventud era acelerada. En el caso de Carlos Gardes, las intensas vivencias de la calle, donde transcurría una parte importante de sus días y, por qué no, de sus noches, intensificaron su precocidad. Han quedado rastros de esos turbulentos años de adolescencia. El 11 de septiembre de 1904 es detenido en la localidad de Florencio Varela, cerca de la Ciudad de Buenos Aires. En la Oficina Central de Identificación de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, se registra una ficha policial que señala:

> Nombre y apellido del detenido: Carlos Gardez [sic]. Nombre de su madre: Berta. Nacionalidad del detenido: Francés. Lugar de nacimiento: Tolosa. Edad: 14 años. Profesión: Tipógrafo. Sabe leer: Sí. Procedencia: Florencio Varela. Domicilio: Uruguay 162. Es extranjero. Su residencia: 13 años y 6 meses.

La ficha también describe que es de cutis blanco, cabello castaño, imberbe, frente mediana, ceja arqueada, párpado abultado, ojos marrones, nariz recta, boca mediana, mentón recto, orejas media y de 1,60 m de estatura. La causa de la detención que figura es la de menor fugado, y la resolución del jefe de policía de la comisaría es la de entregarlo a su padre. También figura la firma de Carlos con los inconfundibles rasgos con que más adelante firmaría el artista.

Aunque el muchacho, o el sumariante, estira un poco su edad, porque recién en

diciembre cumpliría los catorce años que se registran, el documento es significativo, ya que revela que Carlos se hallaba en plena rebeldía adolescente, tanto en relación con su entorno familiar como frente a las obligaciones escolares. Por otra parte, Florencio Varela era famosa por sus peringundines y casas de tolerancia, lo cual lo muestra vinculado a los ambientes donde se refugiaba parte de la música criolla y se expandían el tango y la milonga; quizá como incipiente artista, o talvez meramente atraído por el ambiente prostibulario.

Existen distintos elementos que prueban que Carlos Gardes tenía abierto un prontuario en la Policía. Incluso se ha publicado una copia de la carátula, donde dice: "Prontuario N.° 25, Carlos Gardel" –pues esta fue colocada muchos años después, cuando al cantor ya se lo conocía con su nombre artístico– y al pie de la ilustración se señala: "Solo dos entradas por averiguación de antecedentes" (*Gente*, 1977). Francis Korn, hija de Julio Korn, creador de las revistas *La Canción Moderna* y *Radiolandia* y editor de muchos tangos interpretados por el artista, ha mencionado que hacia 1936, y siendo su padre miembro de la comisión que impulsaba designar a la calle Corrientes con el nombre de Carlos Gardel, desistió de continuar con dicha iniciativa al confirmarse que el cantor tenía prontuario policial, cuyo contenido Korn no reveló a la familia, pero que debió de haber implicado algo más importante que un mero abandono de hogar.

El comisario inspector de la Policía Federal, Francisco L. Romay señaló: "Yo tuve en mis manos el prontuario de Carlitos. Jamás pisó una comisaría. De haberlo hecho, yo lo tendría que saber, porque fui subcomisario de la Novena, jurisdicción del Mercado de Abasto. Lo puedo firmar: él nunca tuvo cuentas con la justicia, salvo una denuncia que una vez radicó Berthe Gardes, su madre" (en 1913). Por otro lado, señala: "Mucho era lo que se hablaba de las malas juntas de Carlos, de sus amistades poco recomendables; de allí que su madre posiblemente pensó que bien pudiera estar preso... Pudo estar metido en algún lío con la politiquería o la mafia, conoció guapos, malevos y matones..., pero él era un pájaro y cuando cantaba era como si el mundo se abriese para escucharlo" (Donato, 1995: 227-299).

Con la llegada del fin del año 1904, concluía también para Carlos la etapa de la escolaridad, y no mucho después, como símbolo de su pubertad, lucía los primeros pantalones largos. Ese año, además, doña Berta y su hijo se mudaron a la calle Corrientes 1553, a pocas cuadras del domicilio anterior, pero en la cercanía inmediata a varios de los principales teatros de Buenos Aires.

En adelante, Carlos tendría que lograr, por lo menos, cubrir sus gastos, ya que es posible que aún no se le planteara aportar al mantenimiento de la casa. En esta perspectiva, estará tironeado por dos alternativas: por un lado, tenía la capacitación adquirida en la escuela en oficios como encuadernador, trabajos de imprenta, herrería y zapatería (que no podía ser menospreciada en una época en la que pocos miembros de los sectores populares terminaban el ciclo educativo); por otra parte, sus innatas condiciones de cantor, evidenciadas desde niño, y su amor por la música, que lo

impulsaban a tomar por otro sendero. Doña Berta, más adelante, recordará: "Yo soñaba que mi hijo sería médico... ¡Si hubiese podido hacerle cumplir ese sueño mío! Pero él siempre decía que quería ser un cantor. Y esto, en aquel tiempo, me daba miedo" (*La Canción Moderna*, 1936). Y tenía toda la razón. En aquella época, los ambientes que Carlos frecuentaba podían llevarlo al delito o a convertirse en un rufián o un "cantinflero", como se denominaba a quienes explotaban a las prostitutas.

Pero el futuro artista, aun deslizándose por esa delgada línea, no se inclinó hacia esas actividades delictivas. Llegó a desempeñarse en trabajos estables, como cadete, y luego aprendiz en la cartonería Pagliani, de Córdoba y Saadi Carnot. Más tarde ingresó como aprendiz tipógrafo en Au bon marché , una imprenta situada en las calles Florida y Córdoba. Esteban Capot, quien trabajó allí con Carlos, recordaría que cuando el cantor cobraba, tocándose el bolsillo con unos pocos pesos, gritaba alborozado: "¡Chau, quincena!" y desaparecía por algunos días. Después, con su simpatía lograba que lo aceptaran un tiempo más en la imprenta.

Para esta época, los aprendices recibían retribuciones insignificantes, ya que los patrones alegaban que aprender el oficio constituía de por sí una retribución suficiente para los jóvenes. A estas dos experiencias como operario debe sumarse un intento de aprendizaje en una relojería, pero en esta actividad, como en las anteriores, el joven se sentía totalmente incómodo. Quedaban como alternativa otros espacios disponibles, menos formales, como el Mercado de Abasto, donde se conseguían "changas" movilizando cajones y fardos con frutas y verduras. Al mismo tiempo, poco a poco, Carlos se fue incorporando al mundo de los artistas populares.

La vida en la calle, la densa trama social del barrio, fueron elementos que estimularon los primeros escarceos amorosos del adolescente. "Nunca me voy a olvidar de aquella tarde en que llegó a casa a decirme que esa noche tenía un programa –recordaría años más tarde Berta–. Seguramente sería para ir a cantar a casa de alguna familia amiga. Con su carita llena de picardía y ademanes de hombre grande me pedía que le diese la llave de la puerta de calle".

Como la mayoría de los adolescentes de la época, quizá su iniciación sexual fue con prostitutas. Capot lo insinúa al recordar que, cuando Carlos estrenó los primeros pantalones largos, salió con otros muchachos de la misma edad y volvió recién al amanecer. Por ello, para cualquier referencia a esta etapa de su vida, es imprescindible considerar la importancia que alcanzó en ese período la prostitución en Buenos Aires y las formas específicas que adquirió en las zonas donde se desenvolvían los días del futuro artista.

El abandono físico de su hogar marcó el comienzo de su independencia y de su integración en pandillas del Abasto, de las que saldrían algunos de sus amigos de toda la vida.

Este período de la vida de Gardel coincide con una severa crisis en las relaciones con su madre. Como se ha señalado, Carlos, en su infancia, había vivido con la familia Franchini, relativamente cerca del domicilio de su madre, pero años después, cuando

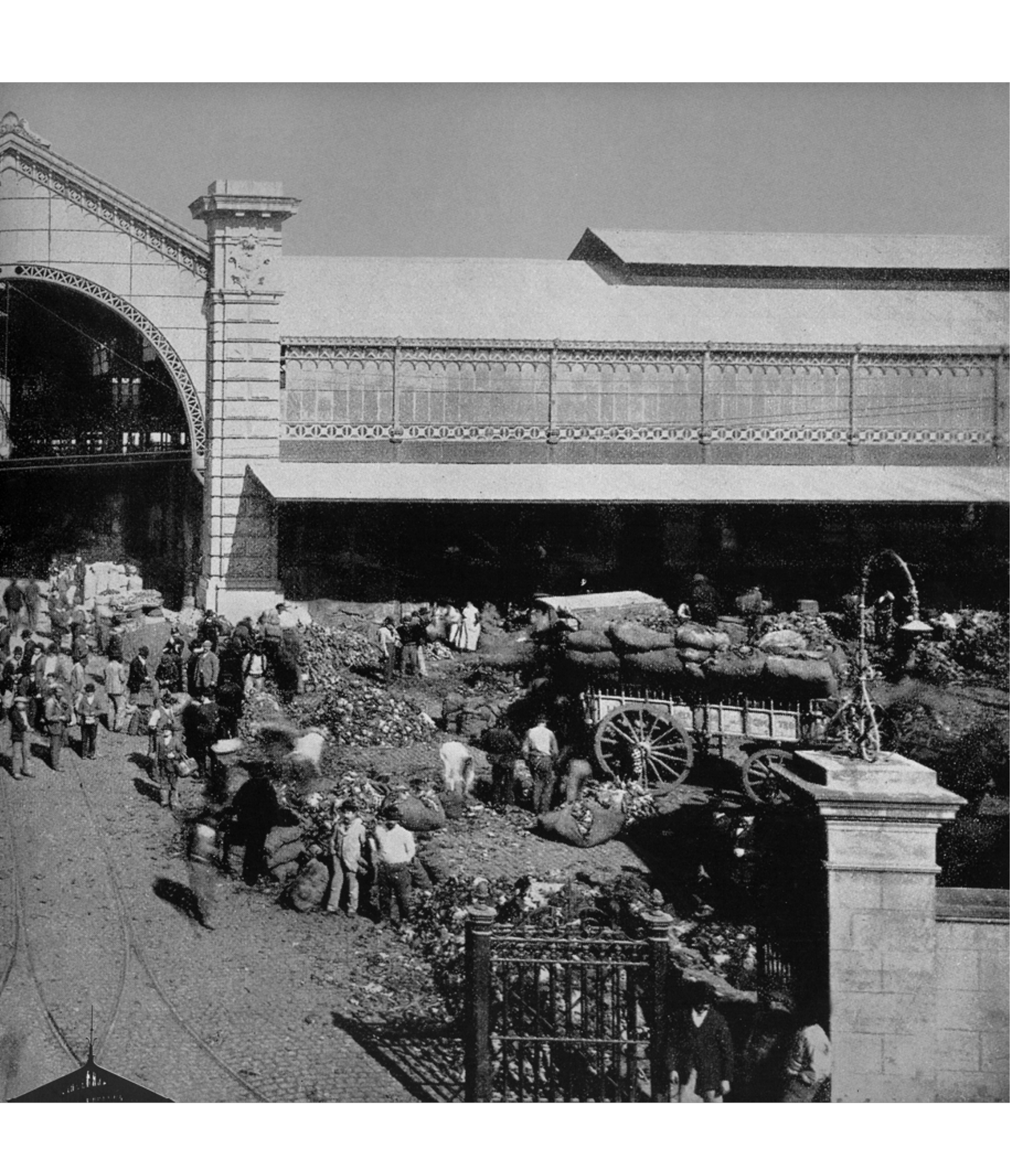
estos se mudaron a Villa Devoto, a la calle Simbrón 3857, el joven supo pasar largas temporadas en su casa. Incluso los hijos de Rosa recuerdan que en esa época recibieron numerosas reprimendas y castigos de sus padres por ocultar las travesuras de Carlos, que llegaba a deshora o directamente no volvía a dormir.

Cuando el muchacho se sintió con cierto respaldo en los ambientes que frecuentaba, resolvió mudarse sin dejar pistas, en algún momento del año 1905. Berta dirá mucho después que él fue a verla y le contó que partía rumbo a Montevideo, donde al parecer había conseguido trabajo como tipógrafo, y para reforzar sus palabras aseguró que viajaba con un amigo de su edad. "Esta es la dirección, vieja. Andá si querés a preguntarle a la madre a ver si es cierto. [...] Claro –aclaraba Berta–, el otro le había mentido también a la madre. Desde entonces no volví a tener más noticias de él. Con el correr del tiempo me mudé de la casa donde había vivido hasta entonces y comencé a perder la esperanza de volver a encontrarlo... Algunas veces imaginé que había vuelto y recorrí los cafés que acostumbraba frecuentar, pero la respuesta era siempre la misma: 'No sabemos nada, señora'. Nadie sabía nada".

De ese largo período de ausencia hay, sin embargo, algunas referencias de que vivió en diversos lugares: en la cortada del Carmen, entre Córdoba y Viamonte, y luego en Valentín Gómez, entre Laprida y Gallo, pero lo más probable es que deambulara por distintos sitios donde sus conocidos o sus magros recursos le permitían alojarse.

También es por esta época que aparece el primer registro más o menos serio de un romance. La muchacha en cuestión se llamaba Margarita Prettera, y vivía en la calle Nueva Granada, cerca del Abasto (Margarita tenía parientes en la calle Corrientes 1726, bastante cerca del domicilio del joven).

Carlos y Berta volverían a reencontrarse alrededor de 1910, cuando Berta escuchó por boca de algún vecino que había un joven que cantaba por la zona del Abasto al que apodaban "el Morocho". Guiada por esa oscura referencia, fue en su búsqueda, sin resultado. El encuentro se produjo, sin embargo, dos días después y gracias a la intervención de un amigo del muchacho. Tras una larga charla, ambos intentaron recomponer la relación. Así, el joven volvió a vivir con su madre, en Corrientes 1714. "En un conventillo de la calle Corrientes, al fondo de todo, vivía el muchacho, que se llamaba Gardel, con su madre, en una pieza chica con dos camitas y un biombo en el medio –aseguró Delmiro Santamaría, testigo de época–. Le pidió a la madre un calentadorcito de una mecha y una pava con agua. Enseguida nos pusimos a matear, y como al lado de la cama había una guitarra chica, le pedí que nos cantara algo". Según Berta, a partir de ese momento nunca más volvieron a separarse.



7

El barrio del Abasto

El mercado del Abasto

A pesar de que más adelante Carlos adquiriría el nombre de "el Morocho del Abasto", ya hemos visto que en realidad vivía en el centro de la ciudad, que quedaba a unas veinte cuadras del mercado que daba nombre a esta zona situada en la parroquia de Balvanera. Pero su concurrencia escolar lo fue ligando poco a poco al barrio. El Colegio San Carlos, al que concurrió con diez y once años, quedaba a unas doce cuadras del mercado. El de San Estanislao, donde cursó su sexto grado en 1904, con trece años, estaba a menos de cinco. Ese año conoció a quien luego sería su entrañable amigo, el destacado periodista Edmundo Guibourg, quien así lo recordaba:

> Yo nací en el barrio de Balvanera, en una casa que había en la calle Loyola. En esa zona todo era baldíos con higueras y tunas o enormes descampados, escenarios de correrías de chicos o de sangrientos duelos entre malevos. Buenos Aires desperezaba sus ganas de convertirse en ciudad, y todo era muy quieto, muy romántico, y, ahora que lo pienso, muy nostálgico. A los cinco años nos mudamos al Abasto, una zona extensa con olor a malvones y jazmines, a interminables calles de tierra, en las que crecí y me hice hombre. A los nueve años conocí a un muchachito gordito y muy travieso que concurría a una escuela primaria que estaba situada en la esquina de Tucumán y Centenario [hoy Pueyrredón] Nos hicimos compañeros de correrías, y con el transcurrir del tiempo ese mocito, al que ya le gustaba acercarse a quien cantase o tocase la guitarra, se convirtió en Carlos Gardel (*Barcia y otros,* 1991: 108-109).

Hasta mediados del siglo xix, las plazas del mercado y las recovas eran asiento de las actividades mercantiles de todo tipo, tradición heredada tanto de las tradiciones indígenas como de las españolas. Otros emplazamientos fueron los llamados "huecos", extensiones al aire libre que luego se convirtieron en las principales plazas actuales. Allí llegaban las carretas, grandes carromatos de dos enormes ruedas, arrastrados por dos o tres yuntas de bueyes. Los más importantes fueron los de Miserere, Constitución y Lorea. Este último delimitado por las actuales calles Paraná, Sáenz Peña e Hipólito Irigoyen recibía las carretas provenientes del norte y oeste de la provincia de Buenos Aires, y con el tiempo se construyeron allí los mercados Lorea y Modelo. El "hueco" de Miserere se transformó finalmente en el Mercado 11 de Septiembre, donde se comercializaban frutos del país, ganado en sus corrales adyacentes y todo tipo de productos. Alrededor del mercado, numerosos depósitos, barracas, bares y fondas permitían atender el intenso movimiento de hombres y mercaderías.

Los modelos de mercados cubiertos europeos, que conjugaban higiene, ornato

público y uso masivo del hierro, inspiraron la modernización de estas actividades en Buenos Aires. En 1888, al avanzar la construcción de la Avenida de Mayo, se resolvió eliminar el mercado Modelo. En consecuencia, un grupo de esos puesteros se unieron a una parte de los quinteros que los abastecían para organizar otro mercado. Para ello, el 30 de junio de 1889 constituyen una sociedad llamada Mercado de Abasto Proveedor S.A. que decide comprar el "hueco" de Devoto, ubicado entre las calles Corrientes, Laprida (hoy Agüero), Lavalle y Anchorena, muy cerca de la estación de tren 11 de Septiembre. Se inauguró el 1 de abril de 1893, y allí se vendían las provisiones para el consumo de buena parte de la ciudad.

El italiano Miguel Camuyrano encabezó a los quinteros que, como él, necesitaban un sitio en el cual plasmar sus ventas mayoristas. Una vez lograda la autorización, los puesteros comenzaron a mudarse al mercado. Todos los quinteros conocían de sobra el terreno, pues en él se hallaba emplazada, desde 1886, la primera cancha de pallone de la ciudad. Este era un juego muy popular entre la comunidad italiana. Tenía tres jugadores por equipo, y los bandos, separados por una red, golpeaban una pesada pelota de cuero con la intención de que el equipo rival no pudiera devolverla. El día de la inauguración de la cancha, la comunidad italiana en pleno acudió a la cita. Habían ido para admirar a uno de los jugadores, Giuseppe Chizzola, el del saque descomunal, quien estando sobrio podía mandar la pelota de un extremo a otro de la cancha. El día de la inauguración asistieron el presidente Julio A. Roca y el presidente electo, Miguel Juárez Celman.

El barrio conocido como el Abasto se había armado alrededor del mercado. Debido a su crecimiento, comenzarían a instalarse en los alrededores hoteles, salas de espectáculos, comités políticos y comercios. Luis Sanguinetti, por ejemplo, tenía una fonda frente a la Plaza Lorea. Cuando se creó el Mercado del Abasto, la cerró y se trasladó a la calle Anchorena. En su nueva ubicación, Sanguinetti instaló una cancha de bochas y bautizó a su negocio con el nombre de Chanta Cuatro, en alusión al juego de bochas ("chanta cuatro" significa que al desplazar a las otras bochas se dejan las cuatro propias más cercanas al bochín, y se anotan así cuatro puntos, el máximo posible en una vuelta). No sería el único, lugares similares se multiplicaron debido a la fuerte demanda de los arrieros, que solían tener muchas horas libres entre viaje y viaje.

En los alrededores se multiplicaron las casas de comida, queserías, fiambrerías, cafés y prostíbulos. Los restaurantes eran cantinas de calabreses, napolitanos y sicilianos, a las que se iba en busca de los toneles a la vista, de los cajones de nueces; para escanciar más vino. Adquirían contornos de leyenda los *macarroncelli* a la príncipe de Nápoles en el Chanta Cuatro; los cabritos, los *pulpetini*, la *sopresatta* del Buono y del Corigliano.

La masiva presencia de criollos e inmigrantes le iría dando al barrio una configuración muy particular. La música sería la más clara muestra de dicha fusión, y se escuchaban permanentemente canciones napolitanas, vidalitas y milongas camperas. Así, se convertiría en uno de los sitios más importantes en la génesis del tango, del que surgirían muchos de los bailarines más importantes de los comienzos del género: José

"Tarila" Gambussi, la Lora, el Escoberito y, por sobre todo, Ovidio José "Benito" Bianquet, más conocido como el Cachafaz.

En declaraciones al diario *Crítica*, el Cachafaz recordó:

> Antes, en nuestros barrios suburbanos, solo se oía la música de guitarras, organitos y algunos pianos. Los chicos solíamos bailar entre nosotros en las veredas de ladrillos y a veces en la misma calle, al son de los organitos que seguíamos incansablemente a través de la ciudad. A los once años ya era un fenómeno para el tango con corte y barquinazo. Mientras bailaba, los hombres me hacían rueda y me pagaban con monedas y refrescos. Al fin me estiré. Tuve mi barra. Todo tipo que se preciara la tenía en aquel tiempo. En la mía comenzó a formar parte un purrete paliducho de grandes ojos, que cantaba con bonita voz. ¡Gardel, amigo, Gardel!

En la zona comenzaron a aflorar los establecimientos y academias de tango, como Los Cabreros, en Tucumán y Anchorena; El Gran Bonete, sobre Sánchez de Bustamante, y la del propio Cachafaz, en el teatro Olimpo de Pueyrredón, que será la primera en atraer damas de la alta sociedad porteña interesadas en el tango.

El esparcimiento

Junto al mercado se construyó el primer teatro, que sería denominado Libertad y fue creado por el comerciante José Colonessi. Este poseía diversos negocios: una santería, un prostíbulo –La Camelia– y un depósito de papas, o barracón, en la calle Ecuador, entre Lavalle y Corrientes, lugar donde emplazaría el teatro, que abriría sus puertas en 1899 con la compañía de José Corrado. Por este teatro pasarían todos los grandes actores del momento, interpretando por lo general pantomimas, que al ser mudas resolvían el tema de la diversidad idiomática del público.

En 1901, Jerónimo, Blanca, Arturo y José Podestá supieron trabajar en el Libertad, mientras que Pablo, Pepe, Juan y Antón continuaron en el Apolo. Fue con la llegada de los Podestá al barrio que las representaciones se elevaron de categoría, y se estrenaron obras del nivel de *Calandria*, de Leguizamón, o *Caín*, de García Velloso. También actuarían compañías italianas, como la de Nicola y Nicolini

Uno de los primeros cines del barrio fue el Excelsior, de Andrés Cánepa, ubicado en la calle Corrientes frente al Mercado de Abasto. En la pequeña sala, un lienzo colgaba en la pared del fondo a modo de pantalla. Vendedores, compradores y quinteros hacían tiempo entre transacciones a un paso del mercado, a toda hora del día, por lo que no era raro que apareciera alguien corriendo el cortinado oscurecedor, para avisar a algún espectador que había llegado su carga.

No faltaban quienes, sabiendo que su espera iba a ser larga, iban en pijamas al Excelsior, costumbre que los dueños del lugar intentaron prohibir, sin éxito. Convertida la sala en, teatro allí iniciaron su carrera los actores Pepe Arias y Enrique de Rosas. Muy cerca de allí estaba uno de los teatros más lujosos de Buenos Aires, el Soleil, de los hermanos Méndez. Allí actuaron Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Bullow, quienes representaron obras en ídish. El público estaba compuesto, principalmente, por puesteros italianos y criollos, que llenaban la sala aunque no

entendían este idioma.

La creación de los centros filodramáticos obedeció a fines no profesionales, y se utilizaban domicilios privados para los ensayos o se alquilaba un pequeño cuarto haciendo una colecta entre los interesados en formar la compañía. Existía el doble objetivo de salir al encuentro de las inquietudes actorales locales y de servir de entretenimiento para los comerciantes, trabajadores y habitantes de la zona. El Señuelo, La Juventud de Léxica, Los Chiripitifláuticos y, talvez el más importante de todos, el Apolo, fueron algunos de los centros originados en aquel entonces.

Los ensayos tenían como fin específico representar obras ante el público. Surgió entonces la necesidad de buscar salas. Sería el tiempo de la Casa Suiza, el salón de la Unione e Benevolenza, el Garibaldi y tantos otros. Pese a los arreglos hechos con la mejor de las voluntades por parte de los dueños, el espectáculo no solía ser lo suficientemente atractivo como para cubrir el costo de la función con la venta de entradas. Los directores de las compañías apelaban, entonces, a incluir dentro del espectáculo un momento para el baile de la comunidad que, pagando entrada para ello, permitiría solventar los otros gastos.

El público que asistía a las funciones era el mismo que jugaba al monte en el comité o departía durante una buena comida en las fondas del barrio: puesteros, changarines, carreros y comerciantes. Eran muy especiales al mostrar su agrado por una representación o una actuación. Si el desempeño había sido convincente, el actor se encontraba en su camarín con los más diversos productos del mercado, a modo de reconocimiento: una canasta con tomates, un plato lleno de ajos... Por el contrario, cuando el público decidía que la obra no valía la pena, las mismas verduras eran lanzadas contra los actores y el autor, acompañadas de fuertes rechiflas. Y más aún: al finalizar una representación, exigían que los intérpretes se quitaran los disfraces, pues querían ver el rostro verdadero de los actores; y el que se resistía a este pedido podía llegar a pasar un mal momento.

Además del baile y el teatro, otras de las actividades de esparcimiento de la zona eran los carnavales, las kermeses y el cinematógrafo. Los carnavales en el Abasto eran un verdadero acontecimiento. Era uno de los momentos más esperados por los jóvenes, que preparaban para dicha ocasión impresionantes disfraces que iban modelando a lo largo del año entero. Los corsos y comparsas que se presentaban en la fiesta del Rey Momo eran nutridos e imaginativos, y a veces llegaban a ocupar hasta una cuadra de extensión: la comparsa los Pelotaris –de pantalón blanco y camiseta a rayas horizontales– se había ganado fama incluso en otros barrios, al igual que Los Negros Congos, que estaba formada por hijos de puesteros. No obstante las prohibiciones, estos festejos se habían constituido en una tradición. Durante el día se entablaban verdaderas batallas con agua, y al caer la tarde se adornaban los carros y los caballos con flores de papel y farolitos de colores. El primer disfrazado era casi siempre el Oso Carolina, cubierto completamente con una piel de oso.

Las kermeses también eran fiestas populares de importancia, en las cuales podía

tomarse una cerveza, bailar, probar suerte en diversos juegos, en compañía de vecinos y amigos.

Por último, estaba el cinematógrafo. El elegante Teatro Soleil se dedicaba fundamentalmente a la exhibición de películas. Había otros establecimientos de menor importancia, como La Piojera, propiedad del italiano Cerana, pero sin duda el primero fue durante mucho tiempo el más relevante.

El juego

Todo este movimiento cultural reflejaba el gran crecimiento del barrio. Pero una de las actividades que apasionaba a los habitantes de la zona, en particular a los hombres, era el juego y las apuestas por dinero. En los cafés se jugaba fuerte, y las restricciones eran casi nulas. La clientela estaba conformada principalmente por los propios puesteros del mercado, que gastaban verdaderas fortunas en los juegos de azar. Hacia principios de siglo, nacería en el Abasto una nueva forma de apostar: la quiniela. De origen incierto –aunque al parecer de ascendencia italiana–, sería instalada por primera vez en la cigarrería de Betronilla, ubicada en la Calle Corrientes, entre Bermejo y Anchorena. El suceso del juego provocaría que con el tiempo Betronilla debiera instalar otra a la vuelta, en un quiosco que le cedería el dueño del café Universal. La taba y las bochas eran otras distracciones que prenderían fuerte en el barrio.

Gardel en el Abasto

Once y media de la mañana. Algunos de los puesteros han cerrado, mientras otros se hallan levantando sus puestos. Dos niños, de unos diez a doce años, esperan su oportunidad. De pronto, uno de los puestos les llama la atención. Se trata de una frutería que, aparentemente, nadie vigila. El primero de ellos toma tres manzanas y un racimo de bananas y sale corriendo, seguido de cerca por el otro, que acarrea una bolsa de naranjas. El portón de salida está a la vista, cada vez más cerca. Y de pronto, una mano firme, de trabajador curtido, atrapa los brazos de los niños. Era el puestero, quien ya había observado la maniobra de los pequeños con anticipación.

Los pequeños Carlos Gardes y Edmundo Guibourg, que de ellos se trata, enseguida quieren devolver lo hurtado.

–No..., no..., no –rechaza el puestero, para sorpresa de los niños–. Siéntense y coman toda la fruta que quieran.

A partir de allí, no serían pocas las veces en que los niños desayunarían en el puesto de Don Pepino –tal el nombre del puestero–, mientras este, en su lenguaje chapurreado, les inculcaba algunas lecciones de moral.

Circulan diversas anécdotas que vinculan a Carlos con bandas o grupos de niños que en el ambiente multicolor del Abasto cometían pequeñas raterías, como el mencionado robo de frutas. Lo importante es que la multitud de personajes, de sonidos, de músicas de diversos países, de comidas tan diversas, marcarán sus costumbres y su sentido de pertenencia. Así lo recordaba Guibourg: "Dio la coincidencia que el vespertino *Crítica* me nombrara, en 1927, corresponsal en Europa, y yo tuviera que viajar en el mismo barco que Gardel. Empezamos a recordar juntos

nuestros años del Abasto y los maestros comunes que habíamos tenido, aunque fuéramos a escuelas distintas. Pero todo nos era familiar: los puesteros, el mercado, el olor de las frutas y las verduras, los Ciccarelli, familia de actores que él conoció y que fueron mis compañeros de aula. O el padre de Pepe Arias, que vendía porotos y papas, pero de quien Pepe decía que había sido almirante porque parecía más chic. Y los caudillos y matones y el guardaespaldas de Benito Villanueva, que vivía por la misma zona de Carlitos" (*La Opinión*, 1975).

Con relación a su futuro artístico, es importante destacar que musicalmente en el barrio predominaban canciones napolitanas, operetas y trozos de ópera de origen italiano, dado el peso de este sector, tanto de quienes vivían en el barrio como de muchos quinteros que llegaban con sus mercaderías de los alrededores de Buenos Aires y convivían así con los payadores. Con estos, además de sus versos, aparecían las milongas, cifras y décimas que entonaban payadores como Trejo o Vázquez.

Hay quienes aseguran que Gardel, con once años, ya combinaba sus estudios con actuaciones como aficionado en cafés.

> Fue en el año 1902... Por ese entonces existía, en la esquina que formaban las calles Santa Fe y Pueyrredón, un café llamado El Criollito, frecuentado en su mayoría por gente criolla amante de la música de tierra adentro... De ahí que hasta los niños ensayaban sus habilidades de cantores, entre los que se contaba Carlitos Gardel. Ya en ese entonces se advertía en Carlitos esa condición natural para interpretar con cierto gracejo las canciones más en boga. A falta de guitarra, se acompañaba con movimientos imitativos de las manos, como si entre ellas tuvieran el instrumento. Una noche, en medio del silencio y la admiración de los parroquianos que celebraban entusiastamente al cantor en ciernes, cantó el inolvidable *Triste*. Puso tal emoción en la voz, que le valió una calurosa ovación, y su nombre era coreado entre aplausos y vivas de los circunstantes (*La Canción Moderna*, 1935).

En los años siguientes, el Abasto lo contendrá personalmente. El difícil período de la adolescencia terminará de construir los rasgos básicos de su personalidad pero, en especial, lo sumergirá en las corrientes musicales que dominaban en los grandes escenarios de la cosmopolita ciudad de Buenos Aires, a muchos de los cuales se había vinculado desde niño.



8

Comienzos artísticos

Nos encontramos a principios del siglo xx. La ciudad: Buenos Aires. El personaje: un organillero. De origen napolitano (podría haber sido calabrés también), como casi todos los organilleros que supieron circular por Buenos Aires; con anchos bigotes y amplio saco. Una cotorrita al hombro –"Consuelo"–, encargada de leer la suerte y entregársela a los paseantes.

Nuestro organillero se llama don Angelo, y antes de salir siempre se acomoda la cachimba entre los dientes.

No es fácil andar todo el día por la calle, dale que dale al organito traído desde su querida Nápoles. Hay que saber cuándo apurar o retardar la manija para que el calderón de la melodía zarzuelera se sostenga; o parar y alargar el manubrio para que salga el corte en el tanguito. "Se precisa *questo a questo*", dice siempre, poniéndose una mano en el corazón y un dedo en la sien izquierda a cualquiera que le pregunta cómo lo hace.

Llega a la esquina de Humahuaca y Laprida. Mientras él avanza despacio, arrastrando su carrito de dos ruedas y girando la manivela en busca de posibles clientes, observa con atención.

Del interior de una fonda se escucha una voz inconfundiblemente napolitana. Don Angelo primero piensa que se trata de un cantor, de alguien que se halla dentro, pero muy pronto entiende que es una grabación. En la puerta, un hombre de bigotes y delantal sucio escucha con los ojos cerrados.

–¿Caruso? –pregunta el organillero.

El hombretón no le escucha, o parece no hacerlo. Embelesado por los últimos surcos del disco, mantiene sus ojos cerrados y una actitud extática. Finalmente la voz calla, y Giggio Traverso vuelve de su ensimismamiento. Mira a don Angelo, y de nuevo al disco:

–Caruso –responde.

Como los dos protagonistas de nuestro imaginario diálogo, Enrico Caruso había nacido en Italia. Pese a una infancia muy dura y una brutal resistencia paterna, logró imponer su voluntad y dedicarse al canto. Así, y gracias a los esfuerzos de Guglielmo Vergine, su maestro, logró debutar en el Teatro Nuovo de Nápoles a los veintiún años. En poco tiempo el joven Caruso fue adquiriendo fama internacional y presentándose en diversos escenarios del mundo.

Pero sin duda lo que terminaría de proyectar la voz del napolitano al mundo sería la invención del gramófono.

Tras una serie de largos intentos con mayor o menor fortuna –el fonógrafo de Edison, el grafófono de Graham Bell–, el alemán Emiler Berliner diseñó, hacia 1887, un sistema de grabación que podía ser usado una y otra vez, además de que podían hacerse muchas copias de la grabación original, y todo esto a bajo costo. Los sonidos eran grabados en ranuras onduladas en un disco y "leídos" por una aguja que transmitía el patrón de vibraciones a un diafragma, el cual reproducía entonces los sonidos originales. Berliner patentó su invento con el nombre de gramófono y fundó su propia compañía para producir en forma masiva su invento. Con el fin de promover sus ventas, se le ocurrió convencer a varios artistas populares para que grabaran su música usando el sistema.

Uno de los primeros en firmar contrato fue, precisamente, Caruso. Las grabaciones se realizaban en el estudio de la compañía, en Camden, Nueva Jersey. El tenor debía cantar hacia el interior de una bocina conectada a la máquina grabadora, mientras que los músicos que le acompañaban se sentaban detrás, en bancos de diferentes alturas, para que gracias a sus posiciones relativas se pudiera controlar el volumen del sonido, ya que no existían amplificadores. Gracias a estas grabaciones –y, por supuesto, a su enorme talento– Caruso se convertiría en el cantante más famoso y mejor pagado de su época.

Así probablemente lo escuchó por primera vez Giggio Traverso –como tantos otros italianos–, quien contaba en el restaurante O'Rondeman con el aparato reproductor, inmediatamente instalado para disfrute de los clientes.

Caruso grabaría muchas cosas, entre ellas, varias canciones napolitanas (y no *canzonettas*, como erróneamente se suele asegurar: la *canzonetta* napolitana es aquella canción anónima de tiempos ancestrales, basada en improvisaciones y transmitida en forma oral, sobre todo gracias al trabajo de los trovadores. De aquel género quedan escasos registros, dispersos o reinsertados en canciones y óperas bastante más actuales). La canción napolitana moderna, es decir, aquel conjunto de obras musicales que trascendieron las fronteras de Nápoles y de la propia Italia para convertirse en lo que el mundo juzgaría como "la" música italiana, es un género relativamente nuevo, surgido en el siglo xix. En 1835, *Te voglio bene assai* ganaba el primer concurso de Piedigrotta y, a partir de allí, la canción se transformaría en un verdadero suceso, y el concurso, en una tradición anual. La irrupción de grandes autores, orquestas e intérpretes harán del género un verdadero éxito, en especial, gracias a las grabaciones hechas por Caruso (esto también explicaría el amor de Traverso, genovés de nacimiento, por las distantes canciones napolitanas).

Estas canciones, con sus evocaciones del sur italiano y su profuso sentimentalismo romántico, rápidamente fascinaron a Carlos Gardes, por entonces apenas un muchachito. Por eso nunca se cansaría de acercarse al O'Rondeman y pedirle a Giggio que pusiera una de aquellas grabaciones (una leyenda hermosa, pero incomprobable, agrega que Carlos hacía la segunda voz "de oído" mientras se escuchaba al tenor en el surco).

Años más tarde, cuando comenzó a dedicarse al canto, la forma napolitana de expandir la voz sin culpa ni técnica, pero con toda la fuerza, ejercería en él una influencia irresistible. Para Felipe Sassone, dramaturgo peruano que supo conocer a Carlos hacia 1918, la influencia del canto napolitano en el cantor fue tal, que directamente aseguraba: "lo que [Gardel] hizo fue argentinizar, acriollar la *canzone* de Piedigrotta que los inmigrantes italianos habían traído al Plata con sus acordeones desde el azul y sonoro mar partenopeo. Y la decía en argentino; la palabra bien dicha, clara, pronunciada en los dientes, era española de allá, de *ayá* y la cantaba en italiano, porque la palabra era española […], pero la voz era napolitana, sinuosa en portamentos, crespa de apoyaturas, con sus *pianissimos*, sus falsetes femeninos, sus calderones interminables" (*Blanco y Negro*, 1935).

Otra razón no menor para la inclinación del joven por el repertorio italiano estaría en el afán de agradar a sus protectores. El testimonio de esto quedaría registrado muchos años más tarde, con el cantor ya consagrado. Al regreso de sus viajes, una de las paradas obligadas era el O'Rondeman; allí, y luego de relatarle a su viejo protector las peripecias de la gira, cantaba algunas canciones napolitanas, de las cuales aquel era tan afecto.

Pero Carlos no escuchaba las canciones napolitanas únicamente a través del gramófono de los Traverso. La colectividad italiana de la zona del Abasto era enorme, y casi no había puestero o comerciante que no supiera entonar alguna canción del terruño.

Son los primeros años del nuevo siglo. Por entonces, el joven alterna también con otros músicos y conocedores de repertorio italiano, como aquel dueño de la fonda El Pajarito o el Tanito Oriente, quien sabrá recorrer los cafés del Abasto cantando serenatas y canciones napolitanas (y que muchos aseguraban que incluso le habría enseñado algunos rudimentos con la guitarra).

Sigamos con el deambular imaginario de nuestro organillero. Deja atrás el O'Rondeman, y empuja su carrito hacia Corrientes. Si bien su organillo no tiene tanta prosapia como tendrá el Garufa, por ejemplo –aquel que incluso llegará a aparecer en una película silente de la década del veinte junto a Ignacio Corsini–, el napolitano se siente orgulloso de su instrumento, en el cual pueden escucharse entre ocho y once temas que van desde *La Verbena de la Paloma* hasta *La Morocha*. Son los tiempos dorados del tanguito de Villoldo –que supo recorrer el mundo a bordo de la Fragata Sarmiento–, y por eso don Angelo lo tiene entre sus melodías grabadas. Por las tardes, a la hora de la siesta, es un buen momento para acercarse "casualmente" hasta los balcones bajos del centro. Las muchachas, a través de la persiana entornada o por intermedio de la mucama, le acercan una moneda a cambio de que el hombre pulse la melodía. El tango no es muy bien visto aún, y por eso las niñas aprovechan el descanso paterno para bailar entre ellas en el salón familiar, al son de la música de moda.

A Carlos siempre le gustó el tango. Quizá la afinidad de orígenes –nebulosos, inciertos–, quizá lo que tenía la música de clandestino y prohibido, o lo que prometía

de peligroso y sensual, eran precisamente los elementos que lo hacían irresistible para un muchacho que ya se desenvolvía por las calles con libertad, esquivando el tutelaje de su madre y la disciplina escolástica.

En su génesis, el tango fusionaba diversas tradiciones musicales: la guajira flamenca a través de su melodía, el ritmo de la habanera y la danza del candombe negro. A partir de esa triple fusión y otros aportes menores surgirá una milonga transformada, a la que denominarán tango, tomando su nombre talvez del tango andaluz y de la cultura negra africana. Esta insólita suma generó una suerte de baile de corte rítmico y sensual llamado milonga, que se afincó casi por decantación en las zonas marginales, es decir, los arrabales, el bajo y los prostíbulos.

La milonga y el tango andaluz tenían mucho en común, y cuando este alcanzó su pico de popularidad, hacia las últimas décadas del siglo xix, merced a la interpretación en escena de las compañías de zarzuela, las denominaciones de ambos estilos tendieron a unificarse, y se instalaron en el saber popular como tango a secas.

El primer tango del que se tiene constancia, *El queco*, es de 1874, y habría sido cantado por las tropas del general Arredondo al ingresar a la ciudad de Córdoba. Si bien se presentaba como una música militar y provinciana, su sesgo prostibulario era indudable. En efecto, *queco* significa 'burdel', y el hecho de que lo conocieran los soldados parece apuntar hacia los bailes que se realizaban en los ranchos de las "chinas cuarteleras" (en este sentido, los títulos de las primeras composiciones con autor son más que explícitos: *El fierrazo*, *Dos veces sin sacarla, Echale tabaco al pito*…).

No es este el tango que las muchachas de nuestra ventana quieren bailar. Poco a poco, el género va saliendo del cerrado mundo prostibulario, y es así como surgen composiciones en donde el fuerte está en el ritmo, por un lado, y en la letra, por otro; esta última orientada a la observación de los cambios de la ciudad, sus personajes o la política: *Unión Cívica*, *Don Leandro*, *Don Juan*, *La bicicleta*...

A principios del nuevo siglo, el tango como danza comienza a ser aceptado en forma más amplia, y los bailes de Carnaval en teatros y salones de la ciudad empiezan a incluirlo. En 1907, Alfredo Gobbi y su señora, Flora, además del ya mencionado Villoldo, partieron a París a trabajar como músicos. En pocos años, la alta sociedad parisina, siempre en busca de novedades, incorpora esta danza entre sus sofisticados pasatiempos. Este hecho provoca la reacción de la clase alta porteña, atenta a los cambios europeos, y el tango es "redescubierto" en Buenos Aires.

Se produce entonces una gran expansión de los músicos del género. En los inicios, en los bajos ambientes, actuaba un solo músico, ya fuera guitarrero o acordeonista; luego se hicieron frecuentes los tríos de guitarra, violín y flauta, o clarinete y hasta arpa, en diversas combinaciones, pero siempre con la guitarra como base. Hacia 1905 se agregaría el bandoneón, constituyendo así la base de la futura orquesta típica (también por entonces se agrega el piano). El músico urbano irá desarrollando un lento proceso de maduración, incorporando los aires criollos de la vidalita, el estilo y el cielito, y la irresistible atracción de las danzas populares locales, como el pericón y la habanera.

Sumado todo eso al bagaje cultural europeo, ya se hallan sentadas las bases para la aparición del tango como fenómeno completo; esto es, baile, pieza instrumental y cantada.

Pero aún faltan algunos años para la "oficialización del tango" y la imposición del género en todo el espectro social.

En los tiempos de nuestro personaje, y aunque este note el irresistible crecimiento de la popularidad del género –no solo por lo que le piden a él, pues no pasa día sin que alguien quiera escuchar algún tango, sino también por lo que se silba en las esquinas, lo que comentan en los cafés o en las "academias", esos salones de baile atendidos exclusivamente por mujeres, que sacan a bailar a los clientes al grito de "¡lata!"–, el tango sigue provocando incomodidad. Además, y debido a la cantidad de inmigrantes o hijos de inmigrantes que engrosan sus filas, muchos lo consideran un elemento pernicioso y vulgar que atenta contra los valores nacionales, o simplemente carente de nivel artístico (en este aspecto coinciden personajes de la cultura tan disímiles como el cantor Saúl Salinas y el escritor Horacio Quiroga).

Por eso, y a pesar de lo que el organillero escucha, aún no son tiempos de consagración del género. Es que la ciudad de Buenos Aires, amplia y vertiginosa, también abre sus puertas a otros tipos de música: las zarzuelas se entremezclan alegremente con las romanzas; las habaneras y las arias conviven a pocas cuadras de distancia; el cuplé y el vals vienés son escuchados indistintamente en los teatros porteños.

Don Angelo, sin saberlo, contribuye con su deambular a la construcción de una identidad local que, abrumada por los cambios del nuevo siglo y el feroz flujo de inmigrantes, intenta conformarse (¿defenderse?) alrededor de algunos símbolos. El gaucho es uno de ellos, sino el principal. Fiel analogía del culto del "buen salvaje" del romanticismo europeo, las mentes más prestigiosas del país buscaron un arquetipo sobre el cual poder asentar una serie de principios y contraponer un sesgo nacional ante la incontenible arremetida extranjera.

Apoyado en este arquetipo, pues el gaucho original casi había desaparecido para entonces, y emparentado a una serie de valores (coraje, filosofía de la naturaleza, tradición, honradez), se crea el fenómeno denominado "criollismo". La contraposición "maldita" es la ciudad: agresiva, anónima, traicionera, oscura… y "extranjera" (paradójicamente, será este un culto urbano, creado y promovido desde Buenos Aires hacia la periferia a través de su incipiente industria cultural). De esta manera, el "criollismo" vino a cumplir un triple papel: para los sectores dirigentes de la sociedad, afirmó su legitimidad frente a la creciente importancia de los extranjeros; para los sectores populares que se trasladaban a las ciudades, fue tanto una expresión nostálgica como una forma de resistencia frente al nuevo escenario, y finalmente, para muchos extranjeros, y en especial para sus hijos, constituyó la forma manifiesta de asimilarse al país.

Dentro del fenómeno criollista, la payada era uno de sus pilares. En sus comienzos,

el payador iba por el campo, arrimándose a los fogones. Allí, y tras reunirse un buen grupo de aldeanos alrededor del infaltable mate, el hombre comenzaba a rasguear su instrumento. Por lo general empezaba contando noticias “de afuera”: las guerras, el estado de la política en Buenos Aires, etcétera. Luego venían las variaciones, y allí es donde radicaba el verdadero talento y valor del artista. Los presentes proponían un tema –el amor, alguna leyenda, un chisme, un personaje–, y el payador improvisaba los versos pertinentes. Con respecto al canto, el payador presentaba una voz monocorde, aguda y nasal (Sarmiento la llegaría a comparar con la del improvisador napolitano), ideal para cubrir espacios amplios o abiertos como abundaban en la campaña.

Con el crecimiento de la urbe y su posicionamiento conservador, el payador se “mudó” también. Su nuevo hábitat será el comité político, aunque tampoco escasearán las oportunidades en fondas, bares y circos. Es de este modo en que los conocerá Carlos. Como él mismo lo recordará, supo presenciar alguna tenida de quien fuera probablemente el más famoso de los payadores urbanos, el moreno Gabino Ezeiza. Habría ocurrido en el O’Rondeman, sitio donde aquel solía concurrir: “Una vez lo oí a Gabino Ezeiza, el payador de la larga fama. Ante su fuerza, su inspiración y su manera de hablar a la guitarra, me decidí. Y me largué” (*Crítica*, 1929).

Pese a esta exageración romántica, Carlos no llegaría a frecuentarlo. Sí se relacionará, en cambio, con otros dos cultores del género, no menos importantes: José Betinoti y Arturo de Nava.

Betinoti había nacido en 1878, en 25 de Mayo, provincia de Buenos Aires. Las penurias económicas de su familia lo forzarían a probar fortuna en la capital, donde se instaló en el mismo inquilinato que el payador Luis García, quien le enseñó el oficio y lo introdujo en el mundo del espectáculo a través de su circo.

Pero Betinoti muy pronto mostró que no pertenecía al mundo de los payadores. Por un lado, carecía del talento necesario para la improvisación. Esto, sumado a una fuerte afición por la bebida, produjo que muy pronto fuera visto en menos por otros cultores del género.

Había algo, sin embargo, que lo destacaría a nivel artístico. Cuando se hallaba lúcido, el “cantor de las madres”, como sería llamado más tarde, lograba conmover a los oyentes a partir de una temática sutil e intimista, con fuertes referencias autobiográficas. Así mismo, la incursión decidida en el lunfardo y su consiguiente cercanía afectiva hacia el tango provocaron un rápido distanciamiento de otros payadores que, previsiblemente, no veían al género con buenos ojos. Gabino, por ejemplo, directamente aconsejaba no dejarse tentar por él, tildándolo de “caricatura de la música y la literatura, de origen bastardo y sucio” (Marambio Catán, 1973: 98).

Pero este distanciamiento de sus pares le abrió, en cambio, las puertas de un sector de la población más amplio, de carácter más dinámico y ávido de novedades. Por ello, cuando Betinoti apareció por los boliches de la zona del Abasto ya se había convertido, para el joven común, en una suerte de leyenda.

Por ese entonces, Carlos comenzaba a hacer sus primeras armas en el canto. Traverso

–quien ya conocía a Betinoti–, como buen extranjero "acriollado" que era, se empecinó en presentarlos.

Hacia 1912, en el café de Marineta y Tumasín de la calle Anchorena solían reunirse los cuidadores de gallos del Abasto, como Fernando Libaró y Maceta. Carlos, acompañado por Giggio, se sumó a la mesa de los cuidadores, y al rato apareció Betinoti. Tras saludar a todos con una inclinación de cabeza, acercó una silla.

–La noche está linda para una payada– soltó Libaró, guiñando un ojo con picardía.

Carlos, un poco alarmado, miró de reojo al gordo Giggio buscando apoyo. La mirada de este fue tranquilizadora.

–Ustedes saben que yo no sé payar –contestó, excusándose–. Eso es para los "tauras" como Pepe.

Los presentes asintieron. Luego de pensarlo unos instantes, la solución llegó. Carlos cantaría una canción, a la que Betinoti "respondería" haciendo una improvisación sobre el tema. El muchacho arrancó entonces con *Pobre mi madre querida*, cuyos versos pertenecían precisamente a su "rival". Betinoti, visiblemente halagado, respondió con una pequeña versificación. Los dos músicos seguirían cantando por turno, el joven entonando *La muerte de Pedro Tiberio* y *A mi madre*, con las correspondientes participaciones de Betinoti entre una y otra.

Volverían a cruzarse en numerosas oportunidades, en sus recorridas por los comités del Partido Conservador. Con el paso del tiempo y las actividades en común, el respeto inicial que Carlos sentía por el cantor se transformará en una relación de camaradería (además, aquel le prestaba su guitarra, pues Carlos carecía de instrumento propio).

La admiración que sentía Carlos por el payador lo inclinó a emular su soltura interpretativa. Si bien la voz de Betinoti no poseía un gran caudal, era, en cambio, afinada y dulce (no era un cantor para las grandes reuniones; su hechizo consistía mas bien en la intimidad y el manejo de los silencios).

Carlos también tomará de Betinoti todo lo concerniente al manejo de la imagen, el acercamiento –intuitivo y autodidacta– a una conciencia cabal de lo que un artista popular y profesional representaba. Por un lado estaba el cuidado de la apariencia externa, obsesión compartida por ambos cantores. Otras analogías eran la "criollización" del apellido, la consonancia con los desposeídos y la selección del repertorio. Betinoti modificó su apellido, que contaba con una doble "t" en su forma original, para buscar una resonancia más "nacional", y Carlos hará algo parecido con el suyo, de Gardes a Gardel; el payador tenía una clara debilidad por los desamparados, intentaba ayudarlos en todo lo posible dentro de sus recursos, y al entonces futuro cantor de tangos le sucedía otro tanto.

En cuanto al repertorio que Betinoti –y otros– canta, genéricamente conocido como "música criolla", resulta en realidad una hibridación que incluye melodías y ritmos camperos (el estilo, la vidala, el "cielito", el "cuando"), con poemas de ascendencia española e italiana. Extraña mezcla, interpretada además por inmigrantes europeos o hijos de tales afincados en la metrópolis, que nunca vivieron en el campo

argentino, y que han escuchado estos géneros de segunda o tercera mano (dicha confusión será resuelta recién hacia la década del veinte con la llegada de la compañía folclórica del santiagueño Andrés Chazarreta a Buenos Aires).

Uno de los íconos autorales de esta música será Andrés Cepeda Romero, el "poeta divino de la cárcel". Debido a su carácter pendenciero, Cepeda terminó recalando en prisión en varias oportunidades, en donde habría escrito gran parte de su obra. Raymundo Bianco, tío del payador Francisco, lo habría conocido en la cárcel: "Mi tío Raymundo, antes de morir –decía Francisco Bianco–, me legó las composiciones que Cepeda en la cárcel le había obsequiado. Yo, creyéndolo oportuno, al ver que las venían profanando, las recopilé y las hice editar desinteresadamente, con el fin de resguardar el nombre del autor y sus derechos". Es así como las poesías de Cepeda se salvaron del ostracismo. La oscura muerte del poeta, ocurrida en 1910, colaboró a tejer su leyenda, y los versos comenzaron a circular entre payadores y cantores (Betinoti y Carlos entre ellos).

Quizá también haya sido Betinoti quien le dio el apodo de "Zorzal Criollo" al muchacho en uno de sus encuentros (apodo por lo demás común entre los cantores de entonces). El hecho habría sucedido en el almacén de don Bruno Garibaldi, donde Betinoti y Ambrosio Río se habían citado para una payada en contrapunto. Carlos se hallaba entre el público presente y en un determinado momento fue invitado a payar con Betinoti, pero se negó. Su protector sonrió comprensivo y lo sacó del apuro con una improvisación elegante: "Los que me escuchan a mí / sabrán el hondo gemir / de mi alma sentimental / pero de otros el sentir / lo sabe solo decir / el canto de ese zorzal", señalando hacia el rincón donde se hallaba Gardes (Barcia y otros, 1991:37).

En estos escenarios Carlos irá enlazando con el paso del tiempo una larga cadena de relaciones artísticas, de la que Betinoti será tan solo uno de los primeros eslabones. De hecho, Gardes entablará una amistad más profunda con otro payador, de nombre Arturo de Nava y origen uruguayo, quien poseía una larga experiencia artística y una interesante tradición familiar en la música, pues su padre también había sido payador.

Cuando los Gardes vivían en la calle Corrientes, pegados al bar Domínguez, Berta hacía las veces de planchadora del teatro Apolo, teatro que ejercía una fascinación especial en Carlos, no solo por el escenario y los actores, sino porque en sus camarines solían estar las guitarras de Pablo Podestá y Arturo de Nava. Este último solía encerrarse en los altos del teatro con el joven cantor para enseñarle algunos rudimentos con la guitarra, para fastidio de José Podestá, quien aducía que la música distraía a la compañía durante los ensayos.

Empujados amablemente a la calle, Carlos y De Nava salían a recorrer los distintos centros de esparcimiento de la ciudad, en busca de personas afines. Uno de ellos era el actor César Ratti, quien recordaba a Gardes: "era un adolescente y ya andaba como los bardos con su guitarra a cuesta. Se venía a mi camarín con Arturo Nava, el inolvidable autor de *El carretero*, y se armaban unas tenidas de dos o tres horas". En esas ocasiones, Carlos miraba a don Arturo con sana envidia. Todavía no estaba decidido a largarse

como cantor, pero al escuchar al uruguayo cantar con tanta soltura, lo hacía flaquear en sus intenciones de dedicarse a un trabajo estable, como quería su madre:

–No te apurés, botija –lo tranquilizaba aquel–. El buen asado es el que se hace despacio.

Don Angelo observa las puertas cerradas del teatro Apolo. La actividad allí es nocturna, mientras que la suya se realiza básicamente de día. Pero tanto unos como otros son parte de un mismo lenguaje: la música, que parece simbolizar la energía desplegada que bulle en la porteña capital argentina. Don Angelo le da una galleta a Consuelo y se aleja por las calles, satisfecho con el rendimiento de la jornada.

9

Sobreviviendo con su arte incipiente

Antes que nada, la comida

Habiendo decidido el muchacho intentar ganarse la vida con su canto, comenzó a deambular por bares, almacenes y fondas acompañándose con guitarras prestadas, cantando los ritmos camperos de moda a cambio de unas monedas o a veces, un simple plato de comida.

El contexto social del Abasto era favorable para esta iniciativa. Según una versión, en el ya mencionado bar El Criollito, el dueño le permitía a Carlos, de tanto en tanto, cantar a cambio de algunas monedas. Allí lo escucharon José "el Tanito" Oriente, Domingo Vito (Daguita), quien era amigo de Carlos desde la adolescencia, y César Labrandi (Granolina), y lo llevaron al restaurante O'Rondeman, para que lo oyese su dueño, Giggio Traverso. Así comenzó una relación que le permitiría contar con comida asegurada y con un sitio donde iniciar las "ruedas", es decir, ir pasando por cafés, centros criollos, fiestas en viviendas particulares, casas de bailes y distintos comités políticos. Otros recuerdan que, en realidad, Carlos también cantaba en un almacén ubicado en la esquina de Bulnes y Guardia Vieja. En lo que ambas versiones coinciden es en que apenas manejaba la guitarra, pero a cambio desplegaba un caudal de voz y un sentir interpretativo nada despreciable.



Giggio se encariñó con el joven, por lo que este comenzó a cantar en la peña que funcionaba en la trastienda. A cambio encontró una generosa comida, cuyo alto contenido calórico contribuyó a un rápido aumento de peso. Allí definió sus gustos culinarios y desarrolló un importante apetito: pucheros, pastas, arroces, pescados y carnes eran sus preferidos, regados con un buen vino tinto. Cuando terminaba de comer, llamaba al mozo y le pedía un roquefort con "catemán" (manteca).

La fonda provenía, al igual que el Chanta Cuatro, del Mercado Modelo. Agustín Traverso la bautizó O'Rondeman, que en dialecto genovés significa 'abundancia' o 'exuberancia', y estaba emplazada en la esquina de Laprida y Humahuaca. Era una estructura de dos pisos de alto, en la que se instaló la familia en la parte de arriba, para dejar la planta baja a la clientela. Traverso tuvo cuatro hijos: Giggio, Constancio, Félix y José ("Cielito"). A su muerte, el negocio fue manejado por el primero, mientras sus hermanos correrían suertes diversas: Constancio, caudillo político; Félix moriría en la cárcel, y Cielito terminó en el destierro. Será esta la época dorada del establecimiento, ya que su dueño tenía un buen ojo para la cocina y además sabía crear un agradable ambiente, que haría de su restaurante el favorito de muchos parroquianos.

Siendo Giggio desde muy joven un hombre robusto, al pasar a ser el dueño del O'Rondeman, dicha tendencia se transformaría en una rotunda obesidad: más de ciento setenta kilos y un apetito insaciable. Poco a poco fue transformándose en un espectáculo en sí mismo. Traverso recorría las mesas, preguntando a la clientela si la comida era de su agrado. Cuando ello no sucedía se acercaba a la mesa del insatisfecho y tomaba el plato en cuestión:

–¿Que no está bueno? –decía–. ¡Si sabrás lo que es bueno!

Y acto seguido, devoraba el contenido del plato en dos bocados, entre las risas y aplausos del resto de los comensales.

El bajo precio y la abundancia de la comida impulsaban ingestas exageradas. Era famoso don Pantaleón Luna, por ejemplo, que llegaba a la mañana con su carreta de bueyes cargada de productos de estación desde San Isidro, y se desayunaba una tortilla con doce huevos; o los duelos entre comensales para ver quién comía más.

La fonda de Giggio alcanzaba su máxima actividad hacia la medianoche, pues la mayoría de los puesteros comenzaba su trabajo en la madrugada. Mientras esperaban, muchos se acercaban al O'Rondeman, en donde las actuaciones de músicos era cosa cotidiana. Payadores como Gabino Ezeiza o cantores como el Tanito, Betinoti y el propio Carlos se presentaban frecuentemente.

De todos modos, el joven intentaba abrirse paso en diversos espacios. Andrés Chinarro señala que actuaba en los peringundines de más mala muerte que había en Buenos Aires, y que recordaba aquel boliche de Corrientes y Anchorena, frente al mercado de Abasto, que le llamaban La Recova, donde Gardel cantaba por unos pesos. Carlos, que por entonces deambulaba ya por las "ruedas", comenzaba a hacerse conocido en los ambientes que frecuentaba. Sin embargo, ello apenas le permitía sobrevivir. Por eso fue muy importante, en la búsqueda de mejores oportunidades, su

vinculación con los comités autonomistas.

Los comités políticos, espacios protectores

La afinidad con Giggio vinculó al prometedor cantante con su hermano Constancio, el caudillo conservador de la zona más cercana al Mercado del Abasto. Iniciaría así una estrecha relación con los caudillos autonomistas –luego conservadores–, que dominaban el escenario político y social de la ciudad y la provincia de Buenos Aires.

Para entender este proceso hay que visualizar las características del sistema político en la época y cómo se accedía a su control hacia fines del siglo xix. Los sectores altos de la sociedad gobernaban con un sistema electoral restringido. No existían partidos políticos con estructuras formales y burocratizadas y eran reemplazados por grupos de familias o amigos del club o de la universidad. También se compartía el reclutamiento de funcionarios con instituciones como la Sociedad Rural Argentina o la Unión Industrial Argentina. Subsistían así formas políticas del pasado, mientras que la economía y el propio Estado habían sufrido cambios muy importantes. Los grupos dirigentes asumieron con mecanismos casi parroquiales la dirección de un Estado rápidamente modernizado, en un país en gran expansión.

De estos manejos de control político en un electorado restringido, se destacaba el dominio sobre los sectores más marginales de Buenos Aires. Ello facilitaba contar con votos decisivos a la hora de dirimir los enfrentamientos electorales a través de la captación clientelista mediante el favor personal, el regalo o el manejo de influencias que permitían obtener otros beneficios. Esta política fue la base original de sustentación de los dos grandes movimientos mayoritarios que se plasmaron en la escena política argentina: conservadores y radicales.

Por otra parte, es importante remarcar que la inmensa mayoría de los inmigrantes extranjeros arribados en esta época quedaban fuera de las votaciones vinculadas a la elección de autoridades nacionales y provinciales, dada la escasa cantidad que se naturalizaba –menos del dos por ciento–, lo que reducía la política a los argentinos de origen, de sexo masculino, que se inscribieran voluntariamente. Pero si el conservador Alsina se hacía fuerte en los arrabales porteños sobre la base de su coraje personal que le permitía imponerse a los compadres de facón en la cintura, no es menos cierto que han quedado registrados los reproches de Carlos Pellegrini a Leandro N. Alem, cuando este entraba en los boliches de la ciudad y sobre el estaño invitaba y aceptaba la copita de la clásica ginebra, con una pose demagógica que, en el fondo, tampoco le agradaba.

Hipólito Yrigoyen heredó la conducción del radicalismo a la muerte de su tío Alem, en 1896. Bajo su influencia había conseguido ser designado comisario de Balvanera, donde ejerció entre 1872 y 1877. Tras ser diputado provincial, se retiró durante unos años de la política y retornó en 1890 como parte del alzamiento armado de ese año, durante el que fue nombrado Jefe de Policía de Buenos Aires, hasta la derrota del movimiento. En 1893 pasó a ocupar la presidencia de la Unión Cívica Radical de la provincia de Buenos Aires y tres años después asumió su liderazgo nacional. Ello

coincidió con un gran debilitamiento del partido por la postura electoral abstencionista que sostenía, sin éxito, procurando desencadenar un nuevo movimiento militar que le permitiera acceder al poder. En consecuencia, este período estará signado por la absoluta hegemonía del autonomismo nacional, que ostentaba el control del proceso electoral mediante su limitación y los explícitos procesos fraudulentos.

Benito Villanueva, caudillo autonomista de la provincia de Buenos Aires, nacido y criado en la parroquia de Balvanera, señalaba como un gran adelanto de la época –a partir de las reformas electorales de 1902– el hecho de que en las elecciones de 1906 los votos se hubieran pagado a razón de diez pesos cada uno, en lugar de obtenerlos a los balazos, como en las elecciones de 1894. En 1908, Marcelino Ugarte, ex gobernador de la provincia de Buenos Aires, rebautizó la unión de autonomistas y restos de otros partidos con el nombre de Partido Conservador. Esta denominación se hará extensiva en la década del diez a los distintos partidos provinciales que enfrentaban al radicalismo, que pasaron a llamarse "fuerzas conservadoras", ya que pretendían "conservar" el manejo político del régimen con los viejos procedimientos.

Hasta 1916, la vida política del Abasto giraba alrededor del comité. La voz del caudillo era ley, por encima de la autoridad de la policía o la justicia (e incluso, por encima de la disciplina partidaria). Al comité –emplazado en el domicilio de Constancio– concurrían cada tanto figuras relevantes del conservadurismo, además de Benito Villanueva: José Evaristo Uriburu, Belisario Roldán y la rechoncha figura de Pedro Cernadas. Este último era el caudillo principal de Balvanera y así lo inmortalizó la copla popular que hacia 1905 circulaba, y que decía: "Abran cancha al luchador / que dispuesto a atropellar / y a lucirse y a triunfar /se anuncia así donde quiera: / Don Pedro, el de Balvanera, pa' lo que gusten mandar" (Cernadas era consignatario de frutos del país y había sido coronel de Guardias Nacionales, juez de Mercado, varias veces concejal y hasta diputado nacional por la Capital hacia 1902).

En este ambiente, el futuro cronista del diario *Crítica*, Edmundo Guibourg, escuchó cantar a Carlos:

> Un día yo pasaba por un comité conservador... que respondía a la política de Benito Villanueva y José Evaristo Uriburu, Partido Autonomista Nacional, cuando el caudillo político me llama y me pregunta en qué grado estaba, y después me pide si yo no iría a copiarle unas cartas... ¿Y a quién encuentro en el patio del comité, cantando cuestiones folklóricas con una guitarra que le habían prestado? A Carlitos Gardel. Él me reconoció, yo también, aunque estaba hecho un gordito infame, tenía una punta de kilos encima (Moncalvillo, 1981: 104).

En otro reportaje, Guibourg da más precisiones:

> Fue en un comité político conservador de Balvanera, ubicado en la calle Anchorena, entre Celaya y Tucumán. Lo regenteaba un famoso caudillo, don Constancio Traverso, hombre de Benito Villanueva, este último legislador muy respetado aunque no un estadista. [...] No tendría yo trece años y me acuerdo que iba al comité con mi guardapolvo blanco escolar. (*La Opinión*, 1975)

De Constancio Traverso, señaló que parecía extraído de “todos los cuentos, las narraciones, los sainetes y los dramas en que figura la reciedumbre del caudillo político de parroquia, incondicional secuaz de los dueños del poder. Árbitros de los comicios fraudulentos reflejan rasgos de aquella energía, aquella prepotencia, aquel paternalismo, aquella inescrupulosidad, aquel sentido feudal; condiciones apañadoras de vicios y delitos y capaces también de algunas virtudes: coraje, lealtad, generosidad” (Guibourg, *Lyra*: 366-367).

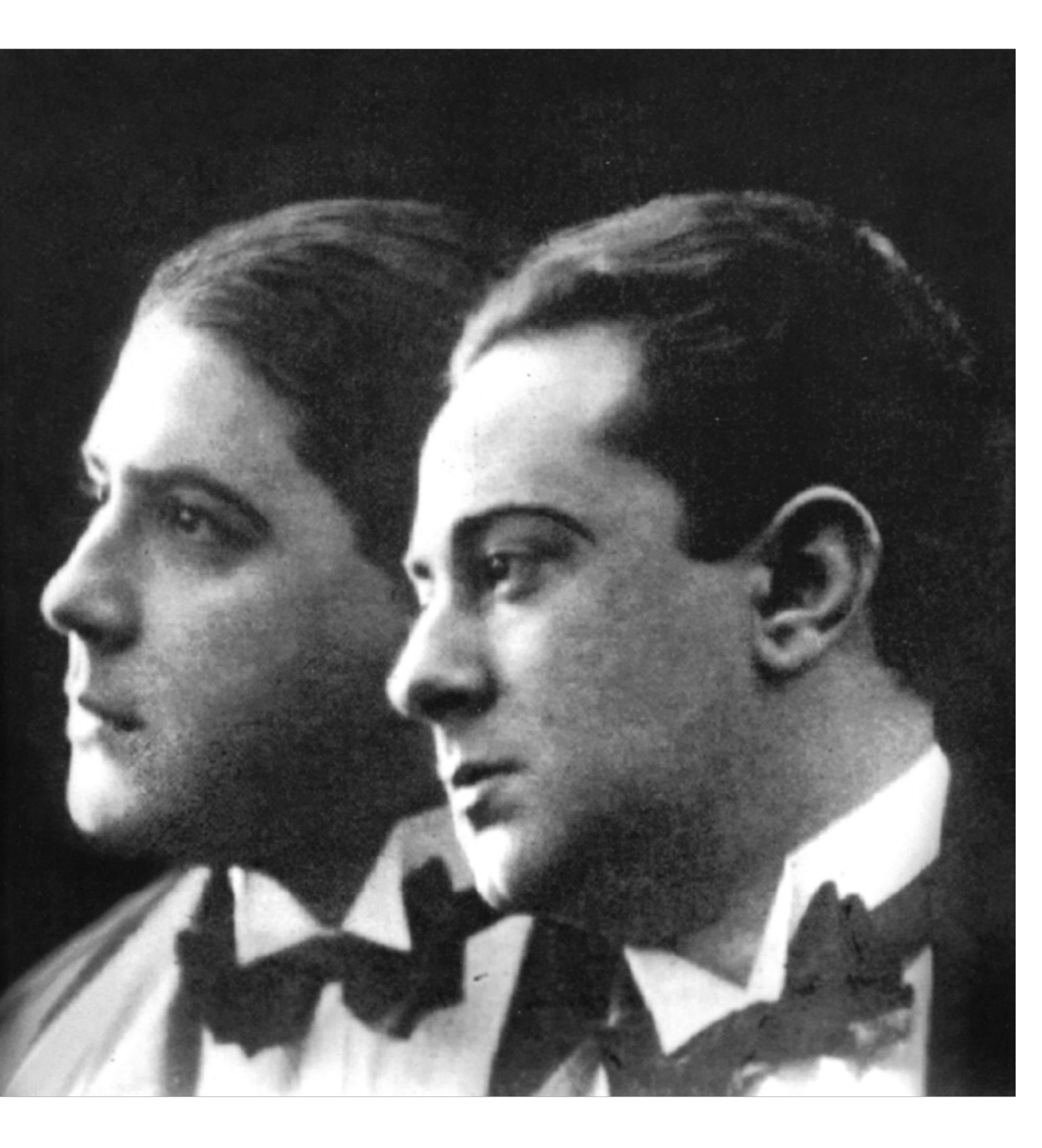
Es natural entonces que el joven Gardes, que intentaba sobrevivir como cantor, comenzara a vincularse a los comités conservadores y centros criollos, estos últimos muchas veces hegemonizados por los caudillos de esa tendencia. Eran dominantes en las zonas cercanas al Abasto y a su domicilio, y además constituían el espacio donde su incipiente oficio se privilegiaba y encontraría efectiva protección. Ello no obligaba a adherir a determinadas ideas, ya que las lealtades eran personales, ni tampoco ser hombre “de acción”, dado que también eran muy valorados los payadores y los nacientes cantores criollos que animaban las reuniones que contribuían a aglutinar al electorado. Nada diferente, por cierto, de lo que ocurría en los comités radicales o en desprendimientos de los conservadores, como los demócratas progresistas acaudillados por Lisandro de la Torre.

Razzano y compañía

José Razzano

Nicolás y Josefina Razzano llegaron a Montevideo desde su Italia natal. Inmediatamente, Nicolás comenzó a trabajar como carpintero mientras que su esposa se las ingeniaba para realizar las innumerables tareas domésticas que aquellos tiempos exigían a una mujer. El esfuerzo de la pareja de inmigrantes parecía ir dando sus frutos. Poco después nacería José Francisco, un 25 de febrero de 1887.

Pero la dicha duraría poco. Nicolás falleció sorpresivamente, y Josefina debió mudarse a Buenos Aires junto con unos parientes, en busca de un mejor porvenir. Instalados en un humilde conventillo de la calle Sarandí, entre Victoria y Alsina (Balvanera Sur), el pequeño Pepe mostró temprano su inclinación artística. Se acercó a la iglesia de Regina Martyrium, ubicada a metros de la vivienda. Manejada por los jesuitas, esta era un verdadero polo de atracción para los niños huérfanos o indigentes que pululaban por la barriada. Para Razzano, el mayor atractivo era el coro de niños que dirigía un sacerdote entrado en años, quien, con infinita paciencia, intentaba enseñarles a los pequeños el maravilloso mundo de la música sacra. Allí José conocerá y entablará una profunda amistad con Roberto Casaubón, quien años más tarde brillaría en la escena porteña bajo el seudónimo de Roberto Cassaux.



Los muchachos soñaban despiertos con el mundo de las bambalinas, tan cercano geográficamente (el barrio estaba a pocas cuadras de la calle Corrientes) y tan lejano en los hechos. Aquello no los arredraba, todo lo contrario. Sin que sus madres lo sospecharan, planearon en secreto un viaje a Montevideo, con el fin de probar suerte como artistas: Razzano, como cantor; Cassaux, como comediante. Una vez que lograran "triunfar" allá, comenzarían a enviar cartas explicando su situación.

Con estos vagos fundamentos, huyeron de sus respectivos hogares, y a bordo del Colombia cruzaron el Río de la Plata. Como era de esperar, la fortuna no podía acompañarlos. No eran conocidos, su talento aún estaba verde, y mucho más su carácter, tan necesario para poder negociar en esas duras condiciones. La aventura estaba destinada a terminar mal, de no mediar la providencial intervención de un amigo. El muchacho en cuestión era nada menos que Samuel Castriota, años más tarde creador de la música de *Mi noche triste*. Samuel acababa de ganar tres mil ochocientos pesos con un quinto de lotería premiado y, enterado de la crítica situación de sus amigos decidió ir en su busca. Pocos días después, tras haber agotado todos los recursos en diversiones varias, emprendieron el regreso.

Reinstalados en Buenos Aires, Razzano comenzó a construirse una pequeña fama con su canto. Su "base" era el almacén de Calegari, en la céntrica esquina de Paraná y Corrientes. Con el apodo de Orientalito, inició también las recorridas por el mundo de los comités conservadores, donde sería aplaudido por hombres de renombre dentro del partido, como Benito Villanueva, Alberto Barceló y Carlos Pellegrini.

José poseía una voz de tenor ligero, un tanto nasal y de registro limitado, pero era el tipo de tesitura vocal que dominaba el gusto popular en ese momento. De este modo, comenzó a trabajar hacia principios de siglo en la Compañía Dramática Nacional, encabezada por Adriana Cornaro. En la obra *Justicia Humana*, de Agustín Fontanella, encarnó el personaje de Juancho y en el intervalo realizaba una payada de contrapunto con Damián Méndez.

Ese año, Razzano también se incorporó al centro gauchesco El Pacará y, junto con Cassaux y otros jóvenes que luego tendrían un papel preponderante en el teatro nacional –José Franco, Pepe Petray, Estela Diana–, será parte de los desfiles de Carnaval. Más tarde se incorporó a otro centro gauchesco –Los Pampeanos–, donde participaban los más famosos políticos conservadores de Avellaneda.

Los centros gauchescos trabajaban arduamente con vistas a los carnavales. Los ensayos comenzaban en octubre, al mismo tiempo que se coordinaba el orden en el desfile, la confección de las vestimentas y las coreografías por realizar. Así, a la hora del inicio del carnaval, los miembros de cada centro se paseaban orondos por las calles de la ciudad, vestidos con sus elegantes trajes de gaucho, montados a caballo y transportando los carros donde lucían las escenografías camperas.

Razzano siempre recordaría aquellos carnavales con mucho cariño: los chiripás de seda, los cuchillos con cabos de plata, decenas de medallas adornando la seda negra del estandarte de los premios, aquellos caballos propiedad de los Barreiro y los Hernández,

sin duda la mejor caballada que se podía conseguir…

El Morocho contra el Orientalito

En 1911, Carlos Gardes seguía buscando su lugar como artista, actuando donde podía, como solista o en dúos, con otros que hoy han quedado en el olvido, como el pibe Rafael D'Angelo, o el chileno Atilio Moncalves. Incluso en muchas oportunidades cantaba sin percibir nada a cambio, pero sintiéndose feliz por la admiración y el cariño que despertaba.

Carlos actuaba en la zona del Abasto, pero también en otros barrios de la capital, en especial de la zona sur. En esa época comenzó a hacerse *habitué* del café Los Angelitos, en la esquina de Rivadavia y Rincón, donde a pocos metros se levantaba la iglesia Regina Martyrium, precisamente aquella donde Razzano supo hacer sus primeros palotes musicales. Al café concurría un pequeño grupo de amigos y seguidores, y no muy lejos de allí vivía un muchacho que se acercó a la barra del cantor, encandilado por su personalidad: Antonio Sumaje, quien años más tarde sería chofer del cantor.

El encuentro de Carlos y José fue concertado por amigos en común. Sería en la casa de Juan (o Julio) Gigena, quien trabajaba como pianista estable en un café de la calle Guardia Vieja. Gigena era amigo de Luis "el Rubio" Pellicer, viejo integrante de la barra de Razzano, y había escuchado a Carlos en alguna ocasión. A Pellicer le habían llegado rumores de la existencia de un joven que cantaba muy bien, y al que apodaban el Morocho del Abasto.

–¡Hay que oírlo al Morocho! –decía uno.

–Está actuando por la Boca– comentaba otro.

–Yo escuché que estuvo en Corrales –un tercero.

A Pellicer se le despertó la curiosidad; le parecía que un encuentro entre ambos cantores podía ser interesante para medir fuerzas. La oportunidad llegaría a través de Gigena. Este, aficionado a la música criolla, solía realizar fiestas en su casa, y Pellicer aprovechó una de esas ocasiones para invitar a Carlos.

–Mañana a la noche quiero que te topés con él –le dijo Pellicer a Razzano, mirándolo a los ojos–, para que le bajés el copete.

Cuando Razzano y Pellicer llegaron a la casa, "el Morocho" ya se encontraba allí, al igual que otras treinta personas que ansiaban presenciar el encuentro y pasar una buena noche de música criolla. En la espaciosa sala baja que coronaba el frente de la vivienda y que poseía un par de ventanas a la calle, Razzano se sorprendió al toparse con un joven entrado en carnes, peinado con raya al medio y vestido con un sobrio traje negro. El clima era tenso, pues en aquel entonces las topadas entre cantores llegaban incluso a dirimirse por la fuerza, y, de hecho, varios de los presentes estaban armados. Tras las presentaciones de rigor, Gardes se acercó a donde estaba ubicado Razzano con sus compañeros:

–Me han dicho que canta bien –le dijo, con una sonrisa.

–Me defiendo –contestó el otro, visiblemente halagado–. Pero las mentas suyas son grandes.

Tras esta amistosa presentación, Razzano comenzó con *Entre colores*, tras lo cual Gardes se levantó para felicitarlo, mientras le comentaba a Pellicer: "¡Este sí que canta lindo!". Su espontaneidad ayudó a distender el ambiente, y poco después el cantor interpretaba *Pobre mi madre querida*, también recibida con aplausos. Siguieron así, intercalándose en el canto en forma amistosa durante toda la noche, mientras tomaban algunas "cañas" y un poco de coñac, y las dos barras se dedicaban a aplaudirlos.

Las reglas de cortesía indicaban que Carlos debía devolver la visita. Este segundo encuentro se daría en el nuevo boliche donde el Orientalito se había afincado, el café El Pelado, ubicado en Moreno y Entre Ríos, en el límite entre Balvanera y Montserrat.

La "revancha" volvió a convocar a un nutrido grupo de ambas barras, y Gardes llegó acompañado por Francisco Pancho Martino, con quien tenían la idea de formar un dúo. Poco antes de que la tenida se iniciara, las instalaciones del café ya se hallaban abarrotadas. Enrique Falbi, inspector de una compañía de seguros y *habitué* del café, sugirió que se trasladaran hasta su casa, cercana al local y mucho más espaciosa. Y otra vez los cantores se dedicaron a disfrutar de la jornada, intercalando sus modestos éxitos musicales y ganándose el aplauso de la concurrencia. El dueño de casa intentó entusiasmarlos para que realizaran una gira por el interior de la provincia de Buenos Aires, donde él contaba con algunos contactos que podían allanarles el camino. En medio de la excitación, Martino –que también había cantado esa noche– quiso sumarse, y la velada se cerró en medio de un compendio de buenos deseos.

Sin embargo, con el paso de los días, la euforia inicial fue debilitándose. Razzano, debido a su frustrada experiencia montevideana, desconfiaba de que la gira diera para alimentar tres bocas.

Berta escuchaba los planes de su hijo con creciente ansiedad. Ella había realizado enormes esfuerzos para proporcionarle una educación primaria, con la esperanza de que el muchacho pudiera obtener un trabajo calificado. ¿Qué iba a ser de ellos en diez años? Ella ya contaba con cuarenta y cinco, y mucho cansancio sobre sus espaldas.

Carlos no era indiferente a los miedos maternos. Ya había entrado en la veintena y aún no desempeñaba un oficio estable que le permitiera ganarse la vida (el escaso dinero que reunía como cantor apenas si le alcanzaba para subsistir en su vida bohemia y noctámbula, donde se alternaban los cigarrillos con las onerosas idas al hipódromo, el billar o el prostíbulo). Resignado, intentó conseguir un trabajo permanente en la administración pública, por intermedio de un amigo de su madre, Juan Barena. Barena, amante de la música criolla, en lugar de volverse un funcionario, le recomendó que realizara la gira con Martino y Razzano:

–No dejen de visitar General Pico…

De gira con Martino

Gardes y Martino decidieron tirarse el lance. Razzano, aún indeciso, no sería de la partida; sin embargo, intentaría darles algunos consejos a partir de su anterior viaje a Montevideo. Los muchachos se comprometen a escribirle. Berta también acepta la partida (¿qué otra cosa podía hacer?).

Parten por fin: rumbo al oeste, siguiendo la línea del ferrocarril, con Chivilcoy (¿o fue Mercedes talvez?, con los años, ninguno lo recordaría claramente) como primera parada. Sabían que no iba a ser fácil: no eran conocidos, iban sin acuerdos previos, etcétera.

Sin embargo, jamás imaginaron lo duro que sería.

Luego de una breve y pobre estadía en esa primera parada, continuaron su marcha: ¡al oeste, siempre al oeste!, como si se tratara de grandes colonizadores. Los pueblos se sucederían, sin embargo –Alberti, Bragado, 9 de Julio–, con escasa o nula fortuna: "Nadie nos conocía, por lo que nos daban con la puerta en las narices", recordaría amargamente Gardel.

Al llegar a Guanaco, un pequeño poblado cercano a Pehuajó, la suerte parece hacerles un guiño. Allí consiguen actuar en el bar de don Clímaco Scala, en la esquina de las calles Drysdale y Roca. Al finalizar la actuación, los cantores fueron hospedados en la estancia La Nueva Escocia, perteneciente a la firma de los hermanos Drysdale. Esa buena acogida no sería olvidada por Carlos, y volverá a actuar allí tres años más tarde.

La siguiente parada, y siguiendo el consejo de Barena, fue General Pico, en la provincia de La Pampa. Pico era un pueblo grande, con vida de ciudad e intenso movimiento comercial; en definitiva, una ciudad con apariencia de pueblo, cuyo aspecto contrastaba por su densidad con las poblaciones vecinas. Y aquí tampoco los jóvenes cantores lograrán abrirse camino, por lo cual, agotados los recursos, deciden emprender el regreso.

Razzano, afincado en Buenos Aires, recibía las coloridas cartas que los muchachos le enviaban desde diversos puntos de la gira. Detrás del entusiasmo que mostraban en ellas, no podía dejar de sospechar que las cosas no andaban del todo bien (después de todo, él había hecho otro tanto en su "gira" montevideana). Sin embargo, se encontraba un tanto arrepentido de haberse negado a participar de la expedición, de ser parte de aquella aventura, por difícil que fuera.

Cuando Carlos y Martino regresaron, los tres cantores se dieron cita en la cantina Chanta Cuatro para departir sobre los avatares de la gira y reforzar los compromisos de amistad con vistas al futuro.

Así, ensayos mediante, harían el debut oficial en Buenos Aires en la Casa Suiza (sobre la calle Rodríguez Peña, a pasos de Corrientes), en beneficio de los damnificados por la crecida del arroyo Maldonado. Tras la entusiasta presentación del animador, los artistas salieron a escena, cada uno con una guitarra (prestada, como era usanza). Luego de algún titubeo, los jóvenes arrancaron con una milonga muy en boga. Poco a poco, merced a la buena respuesta del público, el susto fue pasando, y el trío redondeó seis canciones y una actuación aceptable. Pese a su simpleza estilística, la acogida los entusiasmó y, antes incluso de que los aplausos se apagaran, decidieron realizar una nueva gira por el interior de la provincia, esta vez, con Razzano en la partida.

Las primeras grabaciones

Saúl Salinas, un cuyano amante de la música y viejo amigo de Martino y Razzano (habían realizado un fugaz trío allá por 1902), también se hallaba presente y pidió sumarse. Los jóvenes lo aceptaron con entusiasmo. "El víbora" Salinas –apodado así por la extraña inclinación de sus ojos– era, en comparación a los miembros del trío, un artista consumado. Además de haber actuado en lugares más importantes, ya había grabado algunas canciones para el sello Columbia a dúo con Augusto Di Giuli (años más tarde un tenor lírico de renombre). Cuando los discos del dúo Salinas-Di Giuli por fin aparecieron, a mediados de 1912, el Víbora aprovechó sus contactos para acercar al sello a otros cantores, entre los que se encontraban Juan Sarcione y Carlos Gardes.

El genovés Giuseppe Tagini, dueño de una poderosa casa de venta máquinas fotográficas y gramófonos, era también representante del sello Columbia en la Argentina. Por entonces andaba buscando artistas nuevos, y Salinas había visto la potencialidad de Carlos. El joven podía ser una de esas nuevas voces, siempre y cuando pasara una pequeña prueba en los estudios de Tagini.

El resultado de la audición satisfizo a Tagini, y el martes 2 de abril de 1912 Gardel firmó su primer contrato de grabación. Fueron quince canciones, por las cuales cobró ciento ochenta pesos. Los discos saldrían a la venta en marzo del año siguiente: siete en total, con dos canciones por ejemplar (*El prisionero* –la cuarta obra– sería finalmente descartada).

En un descanso entre dos grabaciones, Salinas llamó a Carlos con un gesto:

–Vení, Carlos, que te quiero presentar a alguien.

El muchacho se acercó. Al reconocer a la figura, abrió los ojos, visiblemente emocionado: se trataba nada menos que Alfredo Gobbi, uno de los artistas populares más famosos por aquel entonces.

–Cantores buenos hay muchos, su laburo sí que no lo hace nadie, eso está muy bien.

Gobbi, quien acababa de volver de París tras unos años, se sintió encantado por la espontaneidad y buena predisposición del joven cantor.

–¿Le gustaría escuchar algo de lo que he grabado?

–¡Pero cómo no!

Gobbi hace una señal al operador, quien poco después trae una grabación. Se trata de *El cebollero*, una de sus composiciones más conocidas. Carlos escucha con atención, sin perderse ni una coma. Al finalizar el disco, mira a Gobbi con respeto y le dice:

–¡Qué papa! ¡Qué macanudo! Esto está muy "debute".

Salinas aprovecha el momento para pedir que también pongan una de las canciones de Carlos: *El almohadón*. Gobbi cierra los ojos, escuchando. El surco llega a su fin. Gardes apenas respira, pero Gobbi nada dice. Finalmente, abre sus ojos y mira a Carlos:

–Lo felicito, amigo –le dice, sonriente–. Tiene usted una hermosa voz, realmente; si la cuida será uno de los cantores muy "debute", como dice usted.

El joven agradece el cumplido. Los discos, grabados con el sistema mecánico, saldrán a la venta a 2 pesos de la moneda nacional cada uno. Las placas eran de diez pulgadas de diámetro y llevaban una etiqueta de color azul ultramar, decorada con un viñeta y unas letras en blanco y dorado que rezaban: "Gardel, tenor con guitarra" (ya aquí con su nombre artístico) y el nombre del tema. La experiencia fonográfica –que mostraba al cantor inmaduro y que tendrá magros resultados de venta– acrecentaría los lazos de amistad entre Carlos y Salinas, lazo que se mantuvo hasta la muerte de este último, ocho años más tarde.

11

Gira del trece

"Los españoles de San Nicolás a sus hermanos los argentinos en el primer centenario de su emancipación 1810-1910"

Gardel lee la plaqueta. No hay mucho más que hacer. La función en el Club Social se ha postergado para el día siguiente.

Acaban de llegar a San Nicolás, tercera parada del grupo. Primero, Zárate, donde las cosas no marcharon como esperaban –una magra actuación en el bar El 25 y poco más–, y debieron escaparse del hotel El Globo sin pagar (Gardel recordaría por mucho tiempo la angustia de aquellas interminables veinte cuadras a pie hasta la estación, esperando que en cualquier momento apareciera la policía o el dueño del hotel).

Después llegó San Pedro, donde lograron actuar en el cine y el Club Social (con la ayuda de dos políticos locales, compadres conservadores: Perazzo y Mendizábal). A Gardel no le impresionó gran cosa de aquella ciudad. Se acordaría, eso sí, de que le llamó la atención la esposa de Penalba –el jefe de estación–, quien se hallaba en estado avanzado de embarazo, y que él no pudo dejar de pensar que el chico iba a nacer ahí mismo.

REPERTORIO GARDEL RAZZANO

La Madrugada



Canción

LETRA Y MÚSICA DE

Saul Salinas

Edición MANUEL MARTEL
Solis 138. Bs. Aires.....
$0.70

Depositado de acuerdo con las prescripciones de la ley

“Esta gira no será como la del año anterior”, pensó Gardel, aquella que realizaron con Martino, cuando fueron a probar suerte por el interior. Esta vez las cosas se habían planificado con mucho más cuidado. Por empezar, tenían el agregado del prudente Razzano, y, mucho más importante, de Saúl Salinas, quien ya contaba con bastante más experiencia que el resto en esto de andar galgueando los caminos. Por otro lado, ya habían debutado con el disco, y eso le daba al asunto un matiz un poco más profesional.

Antes de la gira, el cuarteto había hecho algunos cambios desde el punto de vista musical, y todo ello gracias a la dirección de Salinas. El sanjuanino transformó el conjunto en una suerte de dúo doble: Razzano y Martino haciendo la primera voz, y Gardel y Salinas, la segunda.

La idea era ingeniosa: en una época donde no existían medios técnicos para amplificar la voz, la duplicación de las voces ayudaba a remediar esa carencia. Cantando los cuatro juntos en algunos temas, y en otros “dividiéndose” el trabajo –Gardel y Razzano por un lado, él y Martino, por el otro–, no solo conseguían una mejor acústica y mayor alcance, sino también salud para sus cuerdas vocales.

Pero fue entonces cuando sufrieron la primera baja: el Víbora Salinas, quien al principio había mostrado tanto entusiasmo por el emprendimiento, decidió volverse. ¿Las razones? Nunca quedarán muy claras, aunque es probable que se debiera a una combinación de factores, entre los cuales dos se destacaban: el carácter bohemio y errante del sanjuanino, y el –a su entender– poco talento artístico de sus camaradas. Esta precoz deserción los dejó muy mal parados.

Pero en San Nicolás las cosas van a ser distintas, se dice el cantor. Por empezar, ya tienen acordadas unas actuaciones en el Club Social, donde además la gente del diario *El Progreso* se ha comprometido a cubrir el evento. Luego está la posibilidad de presentarse ante la banda del 5.º de Infantería, estacionado allí cerca.

Gardel está convencido de que las cosas van a mejorar. Al menos, se lo dice a sí mismo y a sus compañeros una y otra vez. A esta altura, hay que redoblar la apuesta. Por eso, apenas llegan a San Nicolás, pregunta por una librería: la posibilidad de actuar en forma rentada lo ha llevado a la idea de comprar una libreta donde ir pegando los recortes de la gira.

Lo envían a la Librería y Papelería del Siglo Ilustrado, que por entonces manejaba Tomás Caballé (“no hay forma de perderse, está en la Plaza, ahí nomás de la Catedral”).

–Esperame que te acompaño –le dice Razzano–. Voy a comprar una postal para Cristina.

Cristina Chirínicola, por entonces novia de Razzano, sería luego su esposa. La postal que finalmente le envió muestra una colorida Plaza de la Constitución tomada desde una panorámica elevada, donde se juró la constitución provincial en 1854, y que a partir de 1921 pasaría a llamarse Plaza Mitre.

Al volver, Martino les informa que la actuación se ha postergado para el día

siguiente. Sin nada más que hacer, los muchachos se sientan en uno de los bancos de la plaza.

Tras un largo rato de fumar y charlar sobre bueyes perdidos, Gardel se levanta.

–¿A dónde vas?

–A estirar un poco las piernas.

El cantor recorre la plaza, distraído. A su izquierda observa una serie de edificios: el Gran Hotel Central de la Paz, donde, precisamente, en sus altos se halla el Club Social–, y el café y bar Mina. En la esquina, la tienda Gran Baratillo, de Fructuoso Rivero, y enfrente, la confitería de Carlos Sangiorgio (que sería destruida por un incendio al año siguiente).

Observa los palcos sobre la calzada. Imagina que en verano son utilizados por el café y el club, para sus clientes. Les han comentado que la banda del 5.º de Infantería suele presentarse allí, con ocasión de las retretas: marchas, mazurcas, valses y trozos de ópera (cuando pasó Gardel actuaron en marzo y a fines de julio).

Le llama la atención la pirámide que corona el parque, similar a la de Plaza de Mayo. Es donde ha leído aquella dedicatoria del pueblo español. Pero hay otras inscripciones:

> "Allá republica argentina ai grande della sua indipendenza nella memórabile data del primo centenario. La colonia italiana di san nicolás 25 maggio 1910"

Descubre otra, colocada por los estudiantes del Colegio Nacional:

> "Estudiantes del colegio nacional a la patria en su primer centenario 1810-25 de mayo-1910"

Martino y Razzano se acercan, a paso lento. Los jóvenes contemplan un rato las inscripciones y luego se retiran al alojamiento.

Al día siguiente, Gardel inaugura su libretita. Recorta una nota salida en *El Noticiero*, en la cual se hablaba precisamente de que habían postergado la actuación del "terceto de guitarras formado por los jóvenes artistas Carlos Gardes, Francisco Martino y José Razzano".

Llega por fin el debut. El grupo ha debido volver a conformarse como trío, con Martino y Razzano haciendo la primera, y Gardel, la segunda. Pese a este inesperado cambio y los nervios del debut, la actuación fue bien recibida (después de todo, no era la primera vez que actuaban juntos). *El Progreso* registra sus actuaciones, destacando que "Tanto las piezas que ejecutaron como los números de canto agradaron mucho, fueron muy aplaudidos".

Las actuaciones de los días siguientes también fueron bien acogidas, pero su situación económica seguía siendo complicada. Es que por entonces, la retribución del artista popular era bastante incierta. Lejos aún de los tiempos del caché mínimo,

contrato y viáticos, los músicos actuaban "a la gorra", pasando entre las mesas con la guitarra a modo de caja receptora. La otra forma de obtener ingresos era a través de la rifa, en la que se sorteaba algún objeto, por lo general cedido por el pulpero de turno: una botella de coñac, un pañuelo de seda o un frasco de agua florida.

En este sentido, el trío no era la excepción. Pero además allí comenzaban a diferenciarse los grupos entre sí según la astucia que mostraran a la hora de conseguir que los parroquianos "largaran" algunas monedas, pues aquellos siempre estaban dispuestos a escuchar un poco de música criolla, pero no tanto a pagar por lo escuchado.

La estrategia que habían elaborado era la siguiente: al finalizar el concierto, Razzano comenzaba a dirigir unas ceremoniosas palabras de agradecimiento al público, mientras que Gardel y Martino se dirigían sutilmente a la puerta, con el fin de interceptar la salida de los presentes.

El otro problema –quizá relacionado– era la mala fama de los cantores en relación al pago. De este modo, cuando llegaban a los hoteles, al ver sus guitarras simplemente les negaban alojamiento. Los músicos debían entonces disimular el contenido de sus equipajes con mil y una argucias o, cuando aquello tampoco funcionaba, conformarse con alojamientos más humildes (casas de familia, fondas y hasta prostíbulos).

El trío sigue adelante. El 20 de julio en horas de la mañana parten para Pergamino, donde actuarían en el Teatro Concert, y quizá también en el Savoie. Pero la fortuna tampoco aquí los acompaña –a pesar de las recomendaciones de políticos de San Nicolás– ni en la siguiente parada, Rojas.

En esta última, y pese a que la opinión pública tenía su atención en las contiendas políticas entre radicales y conservadores, los jóvenes se las ingeniaron para conseguir algunas actuaciones. Es así como el sábado 10 de agosto se presentaron en el Club Social, "dando una sesión de todo lo que se refiere a música nacional, tal como ser vidalitas, cantos provincianos, milongas, triste, etc.", según el artículo del diario *Gazas y Flores* que Gardel, aún esperanzado, recortó para su cuaderno. Luego del debut consiguieron actuar en el salón La Perla en un par de oportunidades, así como también ante los socios del Club Progreso y en el salón Colón.

Tras dejar Rojas, y luego de pasar por Junín, llegaron a Mercedes, donde funcionaba el Teatro Español como principal centro para las actividades culturales de la población. Pero el trío no consigue actuar allí y tendrá que conformarse con la confitería San Martín, ubicada en la calle 26, esquina 25 (propiedad de Bruno y Julián, a una cuadra de la plaza principal y justo frente a los Tribunales). Serán cuatro noches, compartiendo cartel con la exhibición de "vistas" y la actuación del Hombre Fonógrafo.

Hace un tiempo que Gardel venía coqueteando con la idea de transformar su apellido, de "acriollarlo". Es así como en el diario mercedino *El Siglo*, del 26 de agosto, al mencionarse la actuación del trío se nombra a Carlos con su apellido cambiado: "Carlos Gardel". De ahí en más, los demás periódicos repetirán este seudónimo, y el

nombre del artista quedará definido.

Ese mismo día, Razzano envía otra postal a su novia, en la que le habla de un inminente encuentro ("dentro de pocas horas tendré la dicha de verte"). No se sabe en qué terminó dicha promesa, pues poco después, durante los primeros días de septiembre, Gardel, Razzano y Martino prosiguieron viaje hasta Chacabuco, donde al descender del tren se encontraron con la grata sorpresa de que las calles circundantes a la estación estaban en excelentes condiciones. Acostumbrados al polvo y a los malos caminos de los pueblos anteriores, el cambio les pareció estupendo. Por una de esas calles llegarán hasta el Salón Moderno, donde se presentarán el 5 de septiembre. Al día siguiente actuaron en el París Salón y luego se trasladaron hasta Alberti, unos kilómetros más al sudoeste. Quizá también probaron suerte en Chivilcoy, por donde debían pasar para llegar a Alberti, y donde Gardel y Martino habían iniciado su gira el año anterior.

Lo que sí se conoce es lo que ocurrió en Alberti, una pequeña y próspera localidad. El 10 de septiembre, el trío se presentó y quedó registrado por la prensa local del siguiente modo: "Presentáronse anoche ante el público congregado en la confitería El Recreo, del joven Pascual Esquiroz, los jóvenes artistas Carlos Gardel, Francisco Martino y José Razzano, quienes ejecutaron el desarrollo de afamadas canciones criollas, hermosos y nuevos estilos, graciosos dichos, refranes y típicos aires nacionales, todo lo cual fue escuchado por la concurrencia con recogimiento, prodigándose al final del atrayente espectáculo merecidos aplausos a granel".

A mediados de ese mes llegarán a Bragado, donde actuarían con relativo éxito en el Teatro Francés (lugar que se solía emplear para realizar remates de tierras, como las que en 1909 definirían el destino de los terrenos hoy conocidos como Comodoro Py) y donde trabarán amistad con Enrique Maroni, quien tiempo después sería un importante periodista, autor teatral y escritor de tangos, y al que Gardel le grabará algunos.

El siguiente punto de la gira fue General Viamonte. El tren llegaba hasta allí desde fines del siglo xix, gracias a la donación de tierras de don Electo Urquizo. Allí encontraron una ciudad convulsionada por el posible enjuiciamiento de su intendente, el conservador Malcolm, por supuesto desfalco de fondos públicos. Para colmo, un violento temporal había azotado la zona, y no había espacio para un trío de cantores desconocidos. Martino, desgastado y cansado, adujo estar enfermo, y el trío quedó reducido a dúo.

Qué hacemos, Carlos? –pregunta Razzano– ¿Seguimos o nos volvemos?

Gardel mira el paisaje de Viamonte (cuyo verdadero nombre en realidad era Los Toldos y que durante mucho tiempo viviría con la confusión de los dos nombres; de hecho, la estación de tren todavía continuaba llamándose así cuando pasaron los cantores). Para Gardel, la partida de Martino significaba un duro golpe. Si Salinas había sido la cabeza artística del grupo, Pancho representaba el corazón. Carlos, quien había iniciado su cuaderno con la partida del primero, y luego de utilizar dieciséis de

las cuarenta y ocho páginas disponibles, decidió no seguir adelante con los recortes.

Sin embargo, su amor propio le impedía frenarse. “Adelante, adelante”, pensó; a terminar lo que habían comenzado:

–Seguimos.

El camino los conducía a Lincoln, y hasta allí se dirigieron en la galera, una de las últimas de su especie y que hacía las veces de enlace entre las líneas férreas del Pacífico.

Lincoln no era por entonces más que un pequeño pueblo. Si bien el ferrocarril había llegado hacía unos años –aún había gente que se asombraba al verlo y se iba a la estación a contemplar la llegada de los trenes– todos los medios de transporte dependían de la tracción a sangre: *breaks*, alguna que otra Victoria descolorida por el tiempo, chatas de cuatro ruedas, *sulkies* y *charrets*.

El pueblo no contaba con muchas atracciones, realmente: en la avenida Massey solía colocarse un telón en el medio de la calle, con el proyector colocado en el balcón ochava de la Municipalidad, y desde allí se proyectaban las novedades cinematográficas que llegaban desde Buenos Aires. Más allá, el infaltable Club Social, y, aún más lejos, los no menos infaltables lugares *non sanctos*, uno enfrente del otro: El Colorado y El Blanco.

Los muchachos se miraron con resignación. Razzano, más práctico, se dirigió al bar San Martín, con la intención de negociar una actuación, de ser posible esa misma noche. El San Martín era una especie de cine-bar familiar, en donde se alternaban las vistas con números de variedades, todo lo cual se incluía bajo el precio de una “consumición obligatoria”.

Las buenas gestiones de José les permitieron actuar aquella noche, pero bajo las pobres condiciones de siempre.

Al finalizar, los lugareños aplaudieron la actuación. En una de las mesas, una familia miraba el espectáculo con entusiasmo. Entre ellos se hallaba un pequeño, de tan solo doce años, de nombre Arturo Jauretche, luego autor de *El medio pelo en la sociedad argentina*.

Siguieron adelante. Manejándose a través de los diversos ramales del ferrocarril, llevados por viajantes del camino o simplemente andando, los jóvenes cantores continuaron su ruta azarosa por la provincia.

Los pueblos iban pasando, indistinguibles entre sí para los ojos cansados y los ánimos caídos de los cantores: la estación de tren, casas de un piso, calles de tierra, un almacén de ramos generales, una fonda, una cancha de pelota –los vascos eran mayoría entre los pulperos del interior–, una comisaría y una casa grande en los límites del pueblo, que hacía las veces de prostíbulo.

Gardel intentaba mantener el ánimo. En ocasiones despertaba a su compañero en medio de la noche para preguntarle por el arreglo de un tema o para mostrarle un pequeño punteo que podía ir en la introducción.

En el pequeño poblado cordobés de Huinca Renancó conocieron al violinista Diego Cordero, quien al verlos llegar sucios y medio muertos de hambre se compadeció y les

consiguió un lugar para actuar, un hotelito frente a la estación de trenes. Además, se puso en contacto con un familiar que poseía un hotel en Cañada Verde, no muy lejos de allí, para que los cantores también pudieran presentarse. Pero no bien llegaron a Cañada Verde se desató una feroz tormenta, que no se detendría en los tres días que habían acordado para actuar.

–¡Todo inundado, y no sé nadar! –intentó bromear Gardel.

–Sí, es así por acá a veces… –dijo a modo de respuesta el dueño del hotel.

Cansados y desanimados, decidieron pegar la vuelta para la capital, casi más pobres de lo que habían salido. La gira había terminado.

Se habían ido en invierno y volvían con la primavera. Una vez que arribaron a Buenos Aires, Gardel y Razzano se separaron con una vaga promesa de volver a encontrarse si las condiciones mejoraban. Cada uno emprendió, pues, el regreso a su barrio y a su barra.

12

El despegue profesional

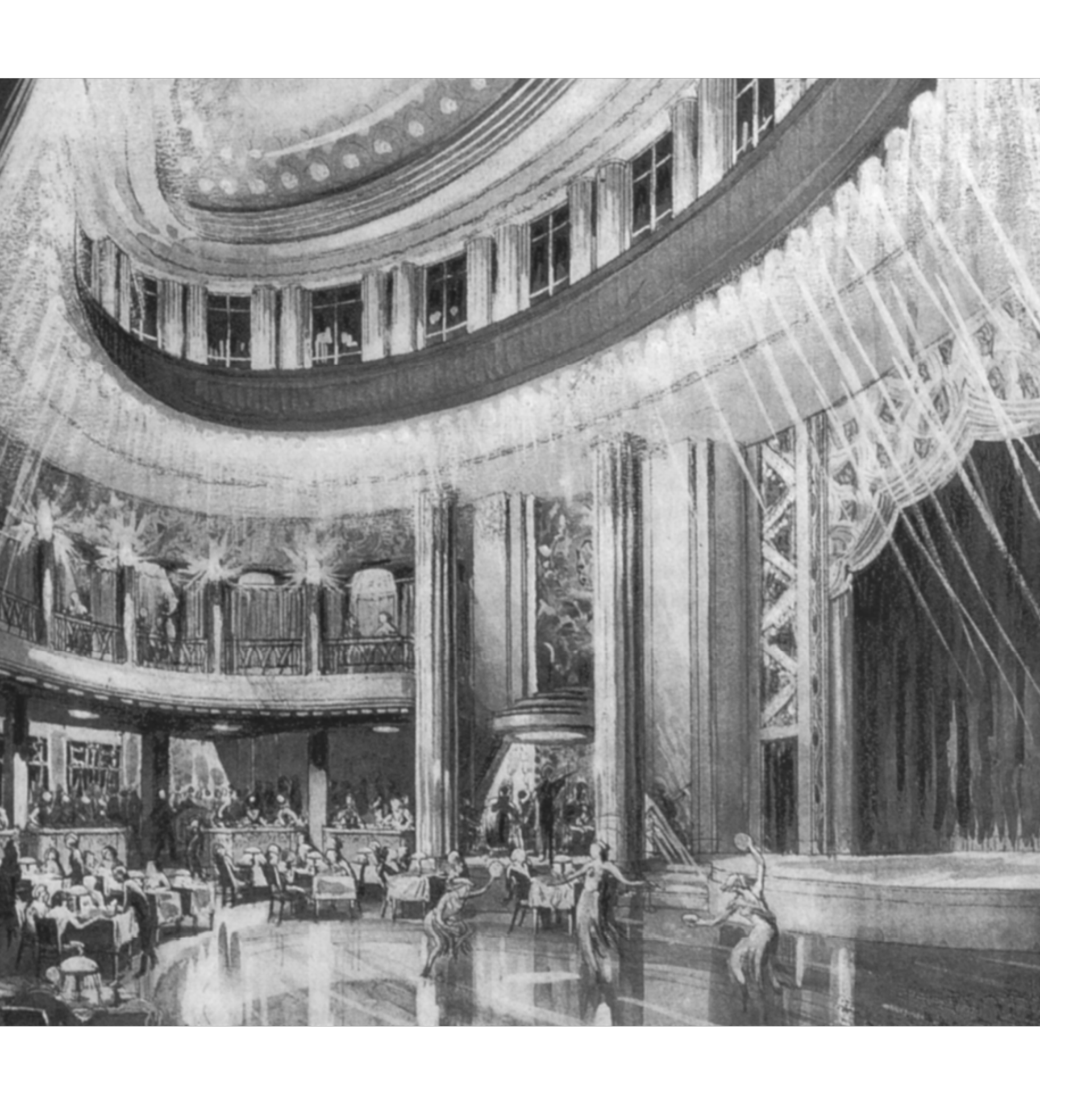
El Armenonville

Aquel día de diciembre de 1913 apuntaba caluroso. Buenos Aires, pese a su arrollador crecimiento, aún sabía moverse lánguida cuando la temperatura pasaba de los treinta grados. Razzano, como solía hacer todos los años en esta época, tomó su caña de pescar, sus bolas de afrecho y se dirigió hacia el murallón del río, acompañado por su fiel amigo José Franco. Mientras pescaban acodados en las maderas que sobresalían, el muchacho se acariciaba la gorra y pensaba en todo lo vivido durante ese año que ya se extinguía: las andanzas por la campaña, el polvo, los interminables viajes en tren, el hambre, la incipiente amistad con Carlos.

Aquella fue una tarde exitosa, pues logró pescar una boga de casi tres kilos, ante los gritos de entusiasmo de Franco (teniendo en cuenta que la pesca no era para los muchachos únicamente un hecho deportivo, la alegría estaba más que entendida).

Poco después, al caer el sol, emprendieron la vuelta al hogar subiendo por Avenida de Mayo. Mientras conversaban sobre cómo rellenar el suculento botín, escucharon que alguien los saludaba desde la mesa de una elegante confitería:

–Adiós, Orientalito.



Cuando Razzano se dio vuelta para ver de quién se trataba, se encontró con Francisco Taurel, un hacendado al que había visto anteriormente en encuentros de música criolla. Tras hablar un rato de temas sin importancia, Taurel lo invitó a cantar para un grupo de amigos esa misma noche en la confitería. El muchacho aceptó de inmediato. Un instante después lo pensó mejor y preguntó si podía ir con Gardel.

–Bueno –aceptó Taurel– Tráigalo. Y no falten, que habrá unos buenos pesos. La gente que vendrá esta noche es espléndida. No pierda tiempo. Hasta luego.

Razzano fue derecho a buscar a Carlos a una casa de la calle Granada, en pleno Abasto, donde sabía que vivía una muchacha con la que mantenía una relación sentimental. No se equivocó. Al llegar, Gardel se hallaba en la puerta, observándolo con curiosidad.

–¿Qué te pasa? Hablá de una vez por todas...

–Ya... ¡Ya tenemos laburo, hermano! –dijo José sin aliento– ¡Al fin creo que cantaremos ante el público!

El rostro de Carlos se iluminó.

–¡No digás, viejo! ¿Dónde será eso?...

–¡En la confitería Perú! Así que vestite enseguida y vámonos.

Antes de partir, Carlos preguntó:

–¿Habrá unos pesos, no?

–Estate tranquilo. Es gente de primer orden.

–Y… bueno. Aquí me tenés, José. A tus órdenes. ¿Con qué guitarra vamos?

Tras meditarlo un rato –ninguno de los dos poseía instrumento propio–, dirigieron sus pasos a lo Alfredo Deferrari, un viejo compañero que vivía en la calle Rincón, muy cerca de lo de Razzano.

La suerte los favoreció, y poco después partían de la casa del amigo con el instrumento cubierto por un paño negro a modo de estuche.

Gardel y Razzano llegaron a la confitería a eso de las diez de la noche. Los aguardaba un grupo bastante especial, en el que se contaba el senador y estanciero Pedro Carrera; el jefe de la Policía de la provincia de Buenos Aires, Cristino Benavides, y otros influyentes hombres de la política y los negocios. Muchos de ellos conocían a los cantores de sus antiguas actuaciones en comités y centros gauchescos (entre ellos, el chileno Osmán Pérez Freire, quien sería uno de los fundadores del Aeroclub Argentino, junto a Jorge Newbery. Asimismo, crearía algunas importantes canciones al piano, entre ellas *Ay, ay, ay*, que el dúo luego llevaría al disco).

Como aún no era muy tarde, el grupo decidió trasladarse a lo de Madame Jeanne para cenar. Madame, cuyo verdadero nombre era Giovanna Ritana y su historia se merecería todo un capítulo, regenteaba una casa de reuniones para hombres, de las tantas que funcionaban en la ciudad. Mientras los jóvenes cantaban, sus protegidas circulaban entre los presentes, sirviendo una copa aquí, haciendo una caída de ojos allá. Freire, animado, se aproximó al piano y entonó algunas de sus creaciones. Muy pronto, los elegantes hombres comenzaron a mostrar signos de ebriedad y excitación.

Gardel, temiendo que la situación terminara mal –ellos aún no habían cobrado–, simuló arreglar el encordado de la guitarra para susurrarle al oído a Razzano:

–Levantemos, Pepe... Esta madama se queda con todo el *vento* de los *bacanes*... ¡y después nos largan parados!

–Tranquilo, hermano. Vamos a ver qué pasa...

Un poco más tarde, y a pesar de los temores del cantor, los hombres comenzaron a levantarse de sus sillas. Su destino: el Armenonville, un cabaret ubicado en el Bajo, en la esquina de Tagle y Alvear, al que solía acudir una selecta concurrencia, principalmente en verano. Inaugurado en la temporada 1911-1912, el *restaurant concert* presentaba una construcción de estilo inglés, con dos plantas y un cuidado jardín –con laguna incluida–, y contaba con todas las comodidades imaginables al mejor uso europeo.

Una vez instalados en los reservados, los jóvenes fueron invitados a cantar. Alguien les acercó dos guitarras –la que usaron antes había quedado en lo de la Ritana–, una perteneciente a Arturo de Nava, viejo amigo de Gardel, quien también solía actuar en ese recinto; la otra pertenecía a Lanzavecchia, dueño del local y eximio instrumentista.

La *perfomance* del dúo entusiasmó a la clientela, y hasta de otros reservados se acercaron a escucharlos. Aprovechando un alto, Lanzavecchia y Carnerito Loreiro –el gerente– llamaron a Razzano.

–Dígame –le dijo Loreiro–, ¿ustedes tendrían inconveniente en trabajar aquí?

–Siempre que lleguemos a un acuerdo, ¿por qué no? –respondió Razzano, disimulando su emoción.

–¿Estarían conformes con ganar setenta pesos?

–Voy a consultarlo con Carlos –contestó el cantor y volvió a la mesa.

Acercándose con disimulo a Gardel, Razzano le repitió la oferta que les acababan de hacer.

–Por mes no es mucho. ¿Será por quincena?

–No entendí bien. Voy a aclarar.

Razzano salió una vez más, mientras Gardel, que no podía oír lo que hablaban, no les quitaba la vista de encima. A los pocos minutos, el Oriental volvió, con el rostro demudado.

–¡Viejo! –musitó– ¡Dice que los setenta pesos son por día!

Gardel sonrió y comentó:

–¡Decile que por setenta pesos le atenderemos hasta el guardarropa!

Al día siguiente, el dúo se presentó en el local para cumplir su contrato (que además incluía comida y bebida gratis, más el plus de la posibilidad de actuar en los reservados si eran requeridos). Primero fue el turno de la orquesta típica integrada por Firpo, Arolas, Roccatagliata y Thompson. Luego, por fin, el dúo. Su actuación, no exenta de nervios, pero correcta, fue recibida con aplausos. Lo inesperado vendría después, cuando un grupo de hombres se levantó de las mesas y, tomando a los cantores por las piernas, los pasearon en andas por todo el local.

–Carlos... ¿te das cuenta qué éxito, hermano? –comentaba más tarde un eufórico Razzano.

Gardel, con el ceño fruncido, dudó:

–No te engrupas, José... ¡Estos *jailaifes* nos están agarrando para la farra!

–¿Cómo querés que sea farra? ¡Si he visto que a esos hombres grandes se les caían las lágrimas!

Así, entre una suerte de paseo triunfal y tomadura de pelo, culminó la primera actuación del dúo en el Armenonville, y con ella, su entrada al mundo grande del espectáculo porteño.

Gente de teatro

Noches más tarde, Pablo Podestá, el eminente actor del clan liderado por su hermano José, se acercó al cabaret a presenciar la actuación del dúo. Lo que vio evidentemente lo complació, pues pensó enseguida en que podía ser el número para el cierre de la obra *El Paraíso* que su amigo Elías Alippi pensaba estrenar en enero en el Teatro Nacional.

El Flaco Alippi y Gardel se conocían de la época en que el cantor frecuentaba los teatros como aficionado. Esta vieja amistad –sumada al regalo de un par de lujosas boquillas, cortesía de Ducasse, socio de Alippi– aceleró los trámites, y los muchachos se incorporaron al elenco. Veinte pesos por noche era el estipendio; no era gran cosa, pero a ellos lo que más les interesaba era la posibilidad de aparecer en las marquesinas de la calle Corrientes.

De esta manera, el 8 de enero de 1914, Gardel y Razzano dieron otro paso adelante. Al día siguiente del estreno, el diario *La Razón* señalaba sobre su actuación que "se hicieron aplaudir muchísimo, cantando algunos estilos criollos, acompañándose en guitarras, los señores Gardel y Razzano" (Morena, 1990: 28).

Poco después, volvieron a actuar junto a Martino. De este modo, el "terceto nacional", como los anunciaban las publicidades, se presentó el 10 de febrero y el 3 de marzo en la Casa Suiza, en funciones a beneficio, y en abril, nuevamente en el Armenonville.

No obstante, si a nivel profesional seguían teniendo un trato fluido, en el plano afectivo la relación de los cantores había quedado resentida por los roces ocurridos durante la gira del año anterior (aparentemente, Martino no veía con buenos ojos la influencia que Razzano ejercía sobre Carlos).

Gardel, mostrando lo que sería una permanente debilidad de su carácter, se resistía a definir la situación. Razzano, en cambio, veía las cosas más claras: su carrera artística comenzaba a perfilarse, tanto como solista –por ese entonces volvía a grabar algunas canciones para el sello Era– como junto a Gardel, con quien empezó a trabajar asiduamente en cines de barrio, obras de teatro, incluso, en una gira pequeña pero rendidora por las provincias de Santa Fe y Córdoba.

Estando en esta última, y a punto de debutar en el teatro Novedades, Razzano recibió un telegrama. Era de Cristina, su novia, en el que le decía que debía volver de

inmediato a Buenos Aires.

–¿Qué pasó? ¿Qué hacemos? –preguntó Carlos.

–Mirá, debutamos esta noche y mañana me voy urgente a ver qué pasa –contestó José.

–No…, si te mandan este telegrama es porque pasa algo grave. Andate ahora mismo que yo me presento y le explico al público lo que pasó. A lo mejor vos podés volver enseguida.

Así lo hicieron. Algunas horas más tarde, Razzano llegaba al domicilio de Cristina. Esta le comunicó que su madre estaba agonizando y que quería hablar con él.

José ingresó en la habitación donde su suegra yacía, quien, en un susurro de voz, le dijo:

–José, me voy… quería pedirte un último favor. Tengo miedo de morir y que mi hija se quede sola. Te pido, por Dios, que te casés hoy mismo.

–Señora –contestó Razzano, inmutable–, a mi novia la adoro y no tengo ningún problema en casarme ya mismo. Quédese tranquila.

Acto seguido salió rumbo a la calle, en busca de Alfredo Deferrari y Ernesto Laurent, dos viejos amigos a los que pediría que salieran de testigos. Poco después, el grupo partía rumbo al Registro Civil.

Al volver a la casa, realizaron un improvisado brindis y, luego de dar un beso a su suegra y a su flamante esposa, Razzano partió nuevamente rumbo a Córdoba. La luna de miel tendría que esperar.

Por entonces el dúo también comenzó a apreciar las limitaciones de su formación instrumental (hasta hacía poco tiempo, aún se acompañaban con una sola guitarra). Resultaba evidente que a ninguno de los dos le atraía la idea de tocarlo. Por lo tanto, si el dúo quería crecer, el escollo debía ser salvado.

Gardel ya había observado que Betinoti se hacía acompañar a veces por Avelino Banegas, desligándose de la carga para dedicarse de lleno a profundizar su faceta vocal. Razzano apoyó la idea; su sentido práctico le indicaba que era una decisión correcta y, además, con los nuevos ingresos podrían costearlo.

Apenas comenzado el año 1915, la posibilidad de conseguir un acompañante idóneo parecía cercana. Se trataba de un guitarrista de formación clásica, de nombre Emilio Bo. Nacido en España, había llegado a nuestro país hacía poco tiempo, con el objetivo de dar conciertos. Al poco tiempo fue contactado para trabajar con el dúo, y es así como el 7 de enero de 1915 se presentan en el Teatro Apolo con la compañía de Angelina Pagano y Salvador Rosich, y la obra *Las curas milagrosas*, de Diego Ortiz. Poco después se presentan anunciados como Trío Nacional en el Teatro "Del Lago" de la ciudad de La Plata, con motivo de una fiesta popular que se realizaba anualmente en dicha ciudad para recibir el nuevo año.

Sin embargo, la sociedad no prosperó, y tras la presentación quedaron reflejadas ciertas incompatibilidades (en especial a la hora de repartir honorarios). De esta manera, la perspectiva de contar con un acompañante permanente tendría que esperar.

Mientras tanto, el dúo siguió en actividad: emprendieron una gira por el interior, comenzando en los carnavales, que incluiría a Martino en alguna actuación. Visitaron los viejos lugares donde dos años atrás habían dejado una buena impresión, pese a lo escaso de la retribución económica, y Gardel cumplió el compromiso contraído de volver a Guanaco, donde el dúo se presentó en la segunda quincena de abril (la reminiscencia de viejas actuaciones será aún más fuerte cuando en el hotel France, de la localidad de Salto, se topen con el Víbora Salinas, quien venía realizando una gira con su nuevo compañero de ruta, Marambio Catán).

Giras latinoamericanas

Tras el regreso de la gira, y gracias a la recomendación de Ulises Favaro, los cantores fueron contratados por el empresario Visconti Romano, para actuar durante la temporada de invierno en el teatro Royal de Montevideo. La tradición tanguera en la capital uruguaya, por supuesto en menor escala, era similar a la de Buenos Aires, y el intercambio artístico entre ambas ciudades era intenso; por lo que no resultaba extraño que los artistas no consideraran un viaje al Uruguay como una verdadera gira al exterior (de hecho, tampoco los uruguayos hacían mucha distinción entre ambas orillas).

El 18 de junio debutaron en forma oficial en el teatro y por primera vez en su carrera los artistas debieron repetir canciones a pedido del público. Entusiasmados, Gardel y Razzano comenzaron a perfilar la posibilidad de realizar otro viaje al extranjero, hacia un destino algo más lejano: Brasil. Por entonces, la compañía del argentino Enrique Arellano se hallaba presta a debutar en el teatro 18 de Julio de Montevideo, y su director intentaba seducir a los cantores para formar una suerte de seleccionado de artistas que se abriera camino en el inmenso e inexplorado mercado brasileño. Gardel y Razzano no se comprometieron, pero al regresar a Buenos Aires se encontraron con que la idea, de la mano de Fontanilla –director del Teatro Nacional–, tenía visos de realidad.

El empresario había contratado para dicho emprendimiento al comediógrafo Alfredo Duhau, dándole carta blanca para armar una compañía a su gusto. Duhau convocó al impulsor de la idea, Arellano, y a toda su *troupe* (entre ellos se encontraba Alippi), más el agregado del dúo.

Así, el 17 de agosto de 1915, el grupo partió rumbo a Brasil, a bordo del buque Infanta Isabel. La travesía en barco tendría un condimento extra para los artistas, pues junto con ellos viajaba el tenor Enrico Caruso. El napolitano volvía en plan de descanso, satisfecho después de una exitosa temporada en Montevideo y Buenos Aires, a las que no visitaba desde hacía doce años.

La noche que le presentaron al dúo, Caruso les pidió que cantaran algo. Los muchachos, algo intimidados al principio, se animaron ante la buena predisposición del artista y, cuando terminaron de cantar, Caruso no pudo menos que elogiar a las jóvenes promesas: "*Guarde, caro la bella voce del morettino!* –comentó con Sanmarco, otro de los cantantes de la compañía–. *Guarda il falsetto dal altro! Magnífico! E tutto*

senza scuola!" (Del Greco, 1990: 259).

Gardel aprovechó el momento y empezó a entonar fragmentos de arias que conocía de sus viejas temporadas teatrales. Caruso, perplejo al principio, estalló en aplausos. Salvador Merico, trombón estable del Teatro Colón y uno de los acompañantes del tenor en la gira, también aplaudía.

Caruso se le acercó para darle algunos consejos: "No se deje seducir por los éxitos fáciles ni por los falsos entendidos... Rechace toda sugerencia en el sentido de cambiar para lograr uno o dos tonos más altos de su registro. Si lo hace, se arruinará". Estas advertencias no eran caprichosas, pues él mismo había visto truncarse las carreras de jóvenes que poseían un gran potencial, pero que habían sido mal guiados. "Aparte de la voz –prosiguió–, tiene usted un don inconfundible: purísima dicción, clara, perfecta. Esto es valiosísimo. Le permitirá reproducir fielmente cualquier letra en el debido tono" (Merico, 1963).

El encuentro resultó tan cálido que algunos días después el napolitano los invitó a escuchar –a puertas cerradas para el resto de los pasajeros, a pesar del pedido del capitán– un ensayo de *Los hugonotes* en el salón del barco.

Este intercambio con el famoso tenor casi sería lo único memorable que les acarrearía la gira por Brasil. Es que pese al buen elenco y a la calidad de las obras que iban a presentar –*Los mirasoles*, *Los muertos*, *El tango en París*–, la compañía fracasó sin atenuantes. Sumidos en la dificultad insalvable del idioma, el público brasileño no lograba interesarse por la temática.

Dentro de la hecatombe, el dúo logró salvarse de las críticas:

> A função terminou com a parte de cantos regionais pelos Sres. Gardel y Razzano –decía el diario *Estado de San Pablo* al día siguiente del debut–, que foram forçados a bisar números de dolentes cantigas criollas, executadas com acompanhamento ao violão (Morena, 1990: 33).

En una de las funciones, mientras Gardel y Razzano se hallaban en escena, escucharon una voz que partía del paraíso:

–¡Choromo, el "chopón del olvido"! (algo así como "Morocho, *El poncho del olvido*", dicho en lunfardo).

Gardel fingió concentrarse en la afinación de su guitarra, pero en realidad lo que hacía era ocultar la risa.

–¡Zas! –le comentó a Razzano por lo bajo–, por ahí deben de andar algunos de los muchachos del Abasto...

No se equivocaba. Al salir del teatro, Gardel se topó con quien había gritado en el teatro. Resultó ser un viejo conocido, Yéyaro "Barriga retobada", un carterista de Buenos Aires que había alternado con el cantor en sus comienzos. Yéyaro, cansado del acoso policial que sufría en Buenos Aires, había optado por mudar sus reales a Brasil, aunque tampoco en territorio carioca sus cosas irían mejor, puesto que rápidamente sería fichado por la policía local.

–Vení, Morocho, vamos al café de la esquina –invitó Yéyaro.

–Dale, vamos.

Al rato, cuando empezaron a llegar al café los miembros de la pequeña banda que manejaba su amigo, Gardel percibió en toda su dimensión el error que había cometido. Poco después llegaría la policía, deteniendo a la banda, Gardel incluido.

–¡No, esperen! Yo soy un cantor argentino. Canto acá en el Teatro Municipal.

El comisario, sin inmutarse, miró a Gardel y le contestó:

–Você é o cantor? Você é un gatuno...

Partieron todos rumbo a la comisaría, y algunas horas más tarde, tras la insistencia del cantor, el comisario aceptó que le avisaran a Alippi, quien se presentaría para aclarar el malentendido.

El Negro Ricardo

En el viaje de vuelta, mientras contemplaban las bellas aguas del océano Atlántico a bordo del Re Vittorio, Alippi no podía evitar lamentarse, pues el verano se acercaba y la temporada había dejado bastante que desear. Razzano se puso a pensar (para ellos la situación tampoco era fácil). Finalmente, miró al actor y dijo:

–¡Ya está! Te propongo un negoción: ¡*Juan Moreira*!

–¿Eh?

–¿Vos harías *Juan Moreira*?

–¡Bah! –alardeó Alippi– *Juan Moreira*... ¡*Otelo* haría, y con música de Verdi!

–Lo presentaríamos como Dios manda –siguió reflexionando el uruguayo–. ¡Con nuestras amistades de Avellaneda, conseguimos pingos, aperos, de todo!

De esta manera, los amigos acordaron ponerse en marcha no bien llegaran a Buenos Aires. Alippi debería moverse para conseguir una sala disponible; Gardel y Razzano se encargarían de ver a sus contactos del partido conservador para conseguir la “utilería” para la obra. Poco después, debutaban en el teatro San Martín, con un elenco conformado en su mayoría por viejos conocidos: Alippi en el papel principal; Ivo Petray y D´Angelo en los papeles de Cocoliche y un cantor, respectivamente; Amaro Giura y Martino como directores de los bailes típicos; y en el foso, dirigiendo la orquesta, Arturo de Bassi, otro viejo amigo de la adolescencia.

El antiguo problema del acompañamiento seguía dándole vueltas en la cabeza a Gardel; el dúo necesitaba un guitarrista, y pronto. Cuando se enteró de que la puesta en escena incluía la presencia de varios instrumentistas, se prometió estar alerta por si la oportunidad se presentaba.

Una tarde, cuando la compañía en pleno se hallaba realizando los ensayos generales, se presentó esa oportunidad. Una vez culminado el primer acto, era el turno de la fiesta campestre, la que incluía juegos criollos, canciones cómicas y el infaltable pericón, interpretado nada menos que por veinte guitarristas (al público le encantaba ver multitudes en escena). En el grupo había dos instrumentistas que lideraban al resto y que además se encargaban de hacer los punteos correspondientes: uno era Horacio Pettorossi (quien años después será acompañante de Gardel), y al otro le decían el Negro Ricardo.

José Ricardo Soria se crió en el barrio de Balvanera, donde había nacido. Tras un comienzo como aprendiz de mecánico fue acercándose a la música, sustituyendo las pesadas herramientas del taller por la fina madera de la guitarra. Vino a continuación un irregular peregrinaje por tríos y cuartetos, hasta aquella tarde de noviembre de 1915.

–Che, José... –preguntó Gardel–. ¿Vos le pusiste oídos al moreno?

–¿Cuál? ¿El que lleva el punteado del pericón? ¡Toca lindo, eh! –asintió Razzano, no muy interesado.

–Mirá... Ese no será un concertista..., ¡pero la hace hablar a la viola!

Razzano miró primero a su compañero y luego al guitarrista.

–¿Arreglamos con él?

–Viejo... es una carta brava esta del acompañante que nos hace falta, pero a mí me parece que por el lado de ese negro rumbeamos bien.

Los cantores aguardaron a que el ensayo terminara para acercarse a Ricardo. El guitarrista los escuchó con atención y luego con entusiasmo, aceptando de inmediato.

–Claro que para acompañarnos hay un pequeño problema…, tenés que afeitarte el bigote –le dijo Razzano.

–Es parte de la imagen, entendés –apoyó Gardel, señalándose el rostro afeitado, y el de su compañero, quien también había tenido que afeitarse hace un tiempo.

El Negro Ricardo escuchó sin parpadear, llevándose en forma inconsciente una mano a la cara. Sus queridos mostachos...

–Está bien –suspiró–, no bien termine la temporada me los afeito.

Las barras bravas

Pero la temporada aún no había acabado. Para festejar el éxito que obtenía con su actuación, Carlos solía concurrir por las noches, concluido el espectáculo, al antiguo Palais de Glace, con un amigo suyo, el actor Carlos Morganti, que por entonces hacía sus primeros palotes como partiquino. Los acompañaban también Alippi y Abelenda, secretario de la compañía. El viernes 10 de diciembre de 1915, una vez más, los amigos propusieron ir al elegante local de la Recoleta. Razzano declinó la invitación. Gardel insistió, aduciendo que era su cumpleaños. José, flamante hombre de familia, mantuvo su negativa.

El barrio tenía un fuerte asentamiento de prostíbulos y fondas de mala fama, y la calle Callao, a pocas cuadras de allí, funcionaba como una suerte de frontera para las familias más pudientes: cruzar hacia Pueyrredón equivalía a entrar en una zona de peligro. De hecho, la policía, para evitar mayores conflictos, intentaba impedir la circulación de las llamadas “patotas” por esas arterias.

Instalados en el local, Gardel y sus amigos comenzaron a sufrir las burlas de una de esas barras, un poco pasada de copas a esa hora de la noche. Al principio los artistas hicieron caso omiso de las provocaciones, pero las agresiones continuaron, y Alippi y sus compañeros decidieron retirarse.

Minutos más tarde, los miembros del elenco comentaban el mal trance mientras

viajaban en automóvil, pero, para su sorpresa, la noche aún depararía más problemas. "Pocas cuadras habían andado –reza la crónica del diario *La Razón* del día siguiente–, cuando al llegar a la esquina de avenida Alvear y Agüero, el automóvil se detuvo debido a una *panne* del motor" (Peluso y Visconti, 1990: 24). Cuando el grupo descendió para ver qué le ocurría al auto, escucharon el ruido de varios vehículos que se acercaban.

Aquí los hechos se vuelven confusos. Lo único cierto es que uno de los agresores, de nombre Roberto Guevara, desenfundó un arma y, al grito de "¡Ya no vas a cantar más El Moro!", disparó sobre Gardel. Carlos cayó al piso, bañado en sangre.

Llevado de urgencia al hospital Ramos Mejía, la comitiva pasó instantes de gran ansiedad mientras esperaba el veredicto de los médicos. Increíblemente, el parte médico anunció que Gardel no corría peligro: la bala, disparada a quemarropa contra el pecho del cantante, no había afectado sin embargo ningún órgano vital; ni siquiera había tocado un hueso (de hecho, el proyectil permanecería alojado en su pecho toda la vida).

Enterado de que la herida no le traería mayores complicaciones, ahora la preocupación para Gardel era que su madre no se enterara de la verdadera situación en la cual fue herido ("si pregunta, le dicen que fue un accidente con un caballo", le decía a sus amigos). Un día, sin embargo, estuvo a punto de ser descubierto. Gardel se hallaba conversando en la cama con Alippi sobre el tiroteo, cuando llegó Berta.

–¡Araca que está la javie! –alertó, utilizando el lunfardo para que la mujer no se diera cuenta de lo que decía.

Pocos días después, Gardel salió del hospital por sus propios medios, pero sus actuaciones en el San Martín ya estaban descartadas.

Por entonces comenzaron las tratativas para que el dúo realizara su primera grabación. José González Castillo, un importante autor teatral argentino, se encargó de realizar los contactos entre el conjunto y la casa Max Glücksmann –la famosa Casa Colorada, competencia de Tagini–. Él trabajaba para la firma, en el doblaje de los subtítulos de las películas norteamericanas que el comercio importaba, y había quedado muy impresionado con la actuación del dúo en *Juan Moreira*. En plan de convencer a Godard, gerente general de Nacional Odeón de las cualidades del dúo, le sugirió que fuera al teatro San Martín a escucharlos. Aquel aceptó.

Poco después, el empresario citó a los miembros del dúo en el Café de los Angelitos. Gardel y Razzano llegaron en compañía del Víbora Salinas (quien por sus conocimientos y contactos realizaba las veces de intermediario, como ya hemos visto en relación al disco de 1912). Sin embargo, la negociación no llegó a buen puerto. Es que la resistencia del dúo a grabar se explicaría, más allá de la eventual poco atractiva oferta económica, por la inseguridad de Gardel, a quien no le gustaba dar pasos en falso, y cuyo debut discográfico como solista había sido apenas mediocre. Además, el dúo acababa de incorporar como guitarrista al Negro Ricardo y requería de un tiempo para los ensayos y su consolidación, por lo que habría que esperar.



13

El mudo en el mudo

Mientras se prepara la escena, Gardel observa el paisaje, meditabundo. Contempla distraído –y un poco dormido a esa hora– la blanca fachada de la vieja capilla de Nuestra Señora de los Dolores que, a la distancia, adorna el paisaje, y en donde se ha filmado una de las primeras escenas, aquella en que Fabián, su personaje, se encuentra con Miguel Benavidez tras la misa. Más allá, el fotógrafo Mayrhoffer conversa con su hija, quien realizará un breve papel en la película, de una niña que cruza la calle. A pocos metros se hallan también el molino construido por Eiffel y la casa de los Martínez Zuviría, donde Hugo Wast escribiera *Flor de durazno*, en 1911 (y que llegaría a verse en un tramo de la filmación). Fue precisamente la construcción de Eiffel, que data del siglo xix, la que inspiró al escritor para hacer su novela.

Wast no gozaba del beneplácito de sus pares (Horacio Quiroga, por ejemplo, llegó a llamarlo "el muy nefasto a la par que idiota Zuviría"), pero tenía en cambio un alto consenso entre el lector común. *Flor de durazno*, sin ir más lejos, había logrado vender, solo en Buenos Aires, más de ochenta y cinco mil ejemplares y treinta reediciones.

> Mi casita está situada en el cruce de dos caminos –describía Hugo Wast, anagrama de Ghustaw, su nombre en sueco–. Por el uno, que va de San Esteban a Capilla del Monte, pasan las polvorosas cabalgatas de las gentes alegres. El otro, ancho, melancólico y de costumbre, solitario, lleva pausadamente al blanco cementerio, tendido en una loma pedregosa y estéril, donde solo crece el tomillo.
> Variando apenas los nombres, cuento una verdadera historia, algunos de cuyos protagonistas andan vivos. Lo he escrito como quien hace un testamento, con el pensamiento en Dios y sin temor a los vivos. Y si las almas de los muertos se mezclan en las cosas de la vida, me alegrará, cuando en el corazón de uno solo de los que me lean, brote esa rara flor de la simpatía hacia los dolores ignorados de las gentes humildes.

Seis años más tarde, en 1917, Gardel y todo el elenco, conducidos por Defilippis Novoa, se hallan en el escenario de la novela, como había sido el deseo del escritor (y de Humberto Cairo, el empresario que puso el dinero). La novela –construida en tres partes, en las que cada una de ellas remarcaba un espacio geográfico: el campo primero; la ciudad, luego, y finalmente de nuevo el campo– relataba una historia melodramática de corte clásico. El argumento era el siguiente: el día del nacimiento de Rina, su madre había sembrado un duraznero, por lo que apodó a la niña "Flor de durazno". Años más tarde, y luego de la muerte de la mujer, el cura Filemón acuerda con el viudo don Germán que Rina se casará con su primo Fabián después de que este cumpliera con el servicio militar, para el que ha sido convocado. La bruja Candela, que todos los días

visita el rancho para que Rina le dé un poco de leche de sus cabras, percibe la disconformidad de la muchacha con el acuerdo, y con muchas mañas la va convenciendo de que su destino no es casarse con el fornido peón, sino con un hombre rico. Para ello, la húngara le cuenta la historia de un príncipe y una pastorcita, en la cual ambos terminaban unidos merced a las buenas acciones de una bruja.

Rina, más triste que antes, reflexiona: "¡Una pastora que se casa con el hijo del rey! ¡Solo en los cuentos!".

Sin embargo, la insistencia de Candela hace flaquear a Rina, quien recuerda que de niña se había hecho amiga de Miguel Benavidez, un muchacho que vivía en una mansión de Villa Dolores, y asocia la predicción de la bruja a la figura de aquel, quien por esos días regresará al valle tras una ausencia de años, en los cuales había vivido en Buenos Aires con el fin de estudiar abogacía.

Fabián, angustiado –pues no confía en las intenciones del "doutor"–, le hace prometer a Rina que no mirará a otro hombre durante su ausencia. "Por mi madre", asegura la muchacha. Algo más aliviado, parte a cumplir el servicio militar en la Marina.

Esa será la ocasión que aprovechará Miguel para cortejar a Rina, con la complicidad de Candela. Finalizado el invierno, Miguel vuelve a Buenos Aires. La muchacha sospecha que ha quedado embarazada y le confiesa a su padre que no puede casarse con su primo. Indignado, Germán la golpea, y ella huye a Dolores.

Unos meses más tarde, Rina da a luz una niña a la que bautizará, en forma previsible, Dolores. Con su hija en brazos, decide trasladarse a Buenos Aires en busca del padre, pero este la rechaza. Sola y sin dinero, resiste las ofertas del dueño del conventillo donde vive para prostituirse, y en una oportunidad se desmaya en una iglesia, donde la auxilian y le dan dinero para retornar a su pueblo.

La vuelta al rancho no le trae sino nuevas penurias: su padre se ha quedado ciego, y Fabián, quien ha retornado, la repudia por su infidelidad. Sin embargo, y luego de hablar con el cura, perdona a la mujer y consiente en el casamiento. Durante un tiempo las cosas parecen ir bien, e incluso Rina queda embarazada. Desafortunadamente, el niño muere al nacer; Fabián, enceguecido de dolor y enterado de la presencia de Miguel en el pueblo, rapta a la pequeña Dolores para entregársela. Desesperada, Rina muere de un ataque al corazón. Fabián se encuentra con Miguel y, ante la negativa de este de aceptar la niña, lo mata. Tras el asesinato, huye a caballo, pero dos paisanos logran capturarlo y llevarlo ante la policía.

Luego de la muerte de su hijo Miguel, doña Encarnación busca a Dolores, la nieta que no había querido reconocer. Dolores vive con su abuelo Germán, y ambos rechazan la ayuda ofrecida. La historia finaliza con abuelo y nieta visitando la tumba de Rina.

Defilippis, quien ya ha incursionado con *El día sábado* en teatro, pero aún no en cine, va y viene ante la mirada del cantor, releyendo la novela y tomando apuntes en una libretita (algunos de los cuales luego publicará en *Caras y Caretas*). Las cabras

esperan a un costado, balando impacientes. Finalmente se detiene ante las actrices. Carlos ve los rostros atentos de las maquilladísimas Ilde Pirovano (Rina) y Rosa Bozán (Candela), quien, siguiendo lo que decía el libro, estaba imponente con "su larga figura sórdida, sus cabellos desmechados y sus ojos fulgurantes". Hasta los perros y las cabras se habían asustado de verdad.

–Este es un momento clave del filme –dice Defilippis–. Aquí debemos mostrar mucho, y hondo dramatismo; en especial, tú, Rina, en el juego fisonómico… debes mostrar cómo Candela te empieza a convencer de abandonar a Fabián.

Bozán y Pirovano asienten. Es en ese momento, donde Gardel toma una decisión:

–Yo me vuelvo, che. Para esto no sirvo.

La frase de Gardel deja a todos fríos (más, incluso, que la térmica, que en el valle de Punilla llega a bajo cero en las noches invernales). Los técnicos se miran con asombro: el hombre parece realmente decidido.

Enterado el director y los actores, salen en su búsqueda. Lo encontraron sentado en la estación de Dolores, fumando y observando con simpatía a las veraneantes, unas muchachas que todos los días se acercan a la estación a ver llegar el tren y a chusmear las novedades provenientes de la capital.

Dos serranitas se acercan ofreciendo ramos de violetas silvestres; Defilippis rechaza el ofrecimiento, pero no obstante pone una moneda en manos de las pequeñas.

El tren va a llegar en pocos minutos, a las diez en punto. El comisario, que conoce a los porteños que han ido a filmar a Dolores, los saluda con un "buen día" en pronunciado acento. Otros hombres, sentados en los bancos de espera y sin mucho que hacer, se tocan el sombrero a modo de reconocimiento.

Defilippis se acerca al cantor.

–Carlos, ¿qué pasa?

–Nada, que me vuelvo a Buenos Aires.

–Pero, ¿por qué?

–No sirvo para esto. Yo no soy actor, estoy gordo. Lo mío es con la viola.

Carlos Gardel siempre había querido ser actor. En su adolescencia supo trabajar como comparsa, claque y utilero, y en más de una ocasión se había acomodado en algún camarín a maquillarse. Ese mismo 1917 había compartido el escenario con *El distinguido ciudadano* de Saldías, en donde descollaba el Gordo Cassaux, y las ganas de subir a tablas se le habían vuelto a encender (de hecho, seis años más tarde, estuvo a punto de realizar uno de los personajes de dicha obra cuando él y Razzano acompañaron a la compañía Rivera-De Rosas por España). Ese verano, también, el Tano Appiani había hecho una delirante imitación de Gardel y sus exagerados gestos a la hora de cantar. A Carlos aquella parodia le había hecho mucha gracia y le había servido también de aliciente.

Por todo ello, cuando Humberto Cairo fue con la proposición de que formara parte de *Flor de durazno*, Gardel aceptó. El dinero no era gran cosa, unos doscientos pesos, más o menos lo mismo que ganaba por semana en sus actuaciones en el Esmeralda,

pero la posibilidad de debutar como actor significaba acercarse a un viejo anhelo.

Para Defilippis, de la misma edad que Gardel, el cine también era un desafío. De su tiempo como maestro rural conservaba el cariño que le había tomado a aquel mundo, y así lo plasmó en obras costumbristas como *La casa de los viejos* y *El día sábado*; también sentía admiración por el cine –el cinematógrafo, como se decía entonces–, lo cual demostraría en uno de los diálogos de *El día sábado*, estrenada en 1914. En la mencionada escena, el personaje de Juan intentaba convencer a Fortunato –que acababa de llegar a la capital proveniente de Cañada de Gómez, con la intención de cortejar a la hija de aquel– de acompañarlo al centro:

> Te viá llevar al café del bulevar. Vas a ver qué vistas de cinematógrafo. Ahí te viá pedir que me expliqués cómo hacen para que los hombres bailen y anden en el lienzo como si anduviesen en la calle. Ahí te vas a dar cuenta de la responsabilidad que hay en todo eso... Vos no podés darte cuenta de la gran responsabilidad que hay en todo eso. La otra noche daban una cinta iluminada de un rey a quien le robaban la hija. Date cuenta de la responsabilidad que hay en robarle una hija a un rey... Y el sábado antepasao presentaban la guerra é Trípoli y los Balcanes; meta tiros y cargas y contracargas y soldaos con plumas de pato, y meta muertos, y meta heridos. ¡Date cuenta de la responsabilidad de todo eso! Yo quiero que me expliqués lo del cinematógrafo y de la gente que camina por el lienzo. Vení, vamos a ver...

La conversación entre Gardel y Defilippis siguió durante un rato. Finalmente y a regañadientes, Gardel aceptó quedarse. Qué argumentos utilizó el director para convencerlo, nadie lo sabe. Algunos, como Argentino Gómez, arriesgaban que lo que terminó de convencer al cantor fue que Defilippis le prometió incluir un par de canciones en la película. No suena posible. Más probable es pensar en que el hombre le demostró que su tipo era lo que el personaje requería (un hombre morrudo, que supiera andar a caballo y pudiera matar a otro hombre con sus propias manos, cosas que, en efecto, suceden en la película), de que las expresiones de su rostro lucirían en el filme, más el recuerdo de que la película corría peligro de no terminarse si él no participaba.

La filmación continuó, ya sin interrupciones importantes. Pese a sus inseguridades, Gardel hizo un esfuerzo por adaptarse. En los descansos, amenizaba a todos contando chistes e interpretando canciones criollas o acosaba amablemente a la Pirovano para que le cantara canciones napolitanas de su Italia natal.

Para cuando *Flor de durazno* se terminó de filmar, el cine distaba de ser una novedad en la Argentina. Más de veinte años habían pasado de aquel julio de 1896, cuando el público porteño contempló desde las butacas del Odeón aquellas olas que parecían salir de la pantalla, o el arribo de un tren que, juraban los memoriosos, hizo que algún espectador se tirara de su asiento para evitar la inminente colisión.

Algunos años habían pasado también desde aquellas heroicas –en todo sentido de la palabra– primeras películas filmadas por Gallo: *El fusilamiento de Dorrego*, *La Revolución de Mayo*, *Güemes y sus gauchos*; o aquellas cintas con temática "criolla" que se

inspiraron en el *Martín Fierro* y *Juan Moreira*. Sin embargo, ninguna de ellas –ya fuera por la pobreza de los argumentos, ya por la precariedad técnica– satisfacía los gustos locales ni podía competir con el cine europeo.

El gran cambio llegaría con la Gran Guerra: "Un día, Buenos Aires pudo presenciar un espectáculo nuevo –escribía Leopoldo Torres Ríos para *Crítica* unos años más tarde–. Los diarios traían avisos de una página. Todos los cines comentaban un hermoso afiche representando un gaucho que levantaba las patas delanteras y se hacía un estandarte valeroso e imponente: Nobleza gaucha".

La película, producida por Humberto Cairo y filmada por dos excelentes fotógrafos, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, fue un éxito de la noche a la mañana.

El público no se cansaba de *Nobleza gaucha*. Las apariciones de Cocoliche eran ruidosamente festejadas, las tomas de la ciudad de Buenos Aires provocaban todo tipo de comentarios, y los intertítulos con leyendas del *Martín Fierro*, *Santos Vega* y el *Fausto* generaban las reacciones más entusiastas. Llegó a exhibirse en veinticinco cines simultáneamente, convirtiéndose también en gran suceso en el resto de América Latina y España. El costo total de la producción había sido de veinte mil pesos y recaudó más de un millón.

Nobleza gaucha despertó la atención de los empresarios y comerciantes locales, pues por primera vez el cine local podía competir con el extranjero (la guerra en Europa había diezmado su producción, y todavía no era el tiempo del aluvión norteamericano). La fórmula de "la mina de oro" –como pasaron a llamar la película– parecía ser: una bella fotografía, una historia ambientada en la contraposición campo-ciudad, una relación amorosa trunca –que si incluía un rapto o un embarazo, mejor–, una leve idea de compromiso social y un grupo de actores conocidos en el medio merced a su bagaje en el teatro, el canto o las varietés.

Como era previsible, llovieron los proyectos: en 1916, Carlos De Paoli filmó *Santos Vega* con Pepe Podestá en el rol del payador (para el que fue convocado también el joven cantor Ignacio Corsini); en 1917, Alberto Traversa dirigió *Bajo el sol de la pampa*, y el Negro Ferreyra hizo lo mismo con *Venganza gaucha*.

Ninguno de estos filmes repitió el éxito de *Nobleza gaucha*. El bajo nivel artístico y el "olor" a fórmula que exhalaba de ellos provocaron que el público y la prensa les dieran la espalda.

No sería exactamente el caso de *Flor de durazno*. Y ahí se notaba la mano de Cairo (no por nada era el padre de la criatura). Si bien el filme no escapaba de los lugares comunes ya antedichos, la oscura trama propuesta por Zuviría en la novela inicial, la mano de un director que, aunque joven, contaba con un bagaje cultural interesante (sería luego traductor y adaptador de las obras de Pirandello, nada menos) y la certera elección de los actores (Celestino Petray estaba muy sólido en su rol del cura Filemón, inspirado en la vida del cura Brochero; Ilde Pirovano ya mostraba el potencial que desarrollaría luego, y ni Argentino Gómez ni Gardel desentonaban en los roles protagónicos), ofrecieron al público un producto distinto, de un más que aceptable

nivel.

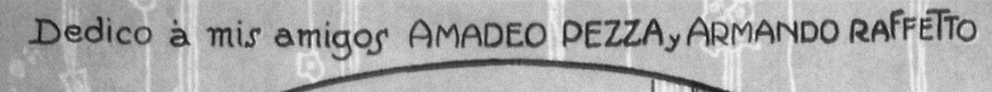
La filmación llegó a su fin. El elenco se despidió amablemente, con una vaga promesa de volver a trabajar juntos (solo Defilippis Novoa y Gómez cumplirían, cuando en 1923 fueran reunidos por la Brisset film para llevar al celuloide *La Loba*, obra del propio Defilippis).

Flor de durazno fue estrenada el 25 de septiembre, en una proyección privada para la prensa (otro gesto inteligente de Cairo). Allí, el periodista del diario *Última Hora* señalaba:

> He aquí, por lo tanto, el éxito de la novela del doctor G. Martínez Zuviría, *Flor de durazno*, conocido escritor, al adaptar para su visión en película la hermosa novela suya del mismo título, ha realizado una labor meritoria señalando una orientación a la producción argentina en ese género industrial. Y, sobre todo, ha dado al público una nueva y briosa obra de arte para su deleite y emoción [...] ha sido dirigida en la escena por un novel en el arte mudo: el señor F. Defilippis Novoa, bien tratado, con lógica y buen gusto manifiesto, siendo de un interés y de una originalidad tal que la acción se sigue en la pantalla con emoción creciente, y hay momentos en que el público, olvidando la fábula de la pantalla, concede a sus escenas el mismo valor que a la realidad.
> De su trabajo no podemos tachar una sola falta... *Flor de durazno* es sin disputa un éxito de nuestra cinematografía y, ¿por qué no decirlo?, superior a algunas de las que nos remiten a diario los productores extranjeros. Fotográficamente también es superior. El operador, Mayrhoffer, de la Patria Film, ha obtenido un nuevo éxito, quizá el más justo de todos, desde que tropezando con miles de inconvenientes –que no existen en las grandes casas editoras– ha hecho una labor que nosotros le aplaudimos.

La película fue estrenada para el público general el 29 de septiembre en el Select (Suipacha 482) con un costo de tres pesos la platea. Panchito Martino, quizá por sugerencia del propio Gardel, crearía un vals homónimo para acompañar la proyección. Si bien el filme no sería un éxito tan abrumador como *Nobleza gaucha*, tendría una interesante convocatoria de público y se mantendría en cartel hasta mediados de octubre, cuando comenzó a proyectarse en el Cristal Palace. En los meses siguientes, también sería exhibida en el Callao, The American Palace, Bolívar, Bijou Salón y Gran Salón Almagro.

Gardel volvió a enfrascarse en su carrera musical. Tras una breve temporada en el Esmeralda, el dúo partió rumbo a Chile. Carlos, a pesar de los halagüeños comentarios de la prensa y la buena repercusión del público, no quedaría muy convencido de su actuación, y especialmente de su imagen ("Es que parecía Tripitas", recordaría socarronamente Razzano, haciendo alusión al sobrepeso que Gardel evidenciaba, y que lo hacía semejarse a Roscoe "Tripitas" Arbuckle, el popular actor cómico norteamericano). Quizá por eso no volvió a incursionar en el mundo del celuloide hasta 1929, año en que comenzó a explorarse el sonido en nuestro país.



MI NOCHE TRISTE

(LITA)

TANGO PARA PIANO y CANTO

Letra de **P. CONTURSI**

Música de

SAMUEL CASTRIOTA

EDITOR JUAN S. BALERIO
SALGUERO 1175 BUENOS AIRES

6ª Edición

$0.70

14

En lo mejor de mi vida

–...Y ahora, para levantar un poco el ánimo, voy a cantar un tango que se puede cantar en público. Espero que les guste.

Gardel mira a Ricardo, asintiendo con la cabeza. El Negro comienza el punteo. Carlos, nervioso, intenta no mirar a la gente. La parada es brava: ¿gustará?

La actuación había seguido el orden habitual. Un tema a dúo, seguido por el solo de Razzano; luego, dos canciones juntos y ahora, por fin el solo de Gardel... *Mi noche triste*.

Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida y espinas en el corazón,
sabiendo que te quería, que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador...
Para mí ya no hay consuelo y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.

El silencio en el teatro puede cortarse con un cuchillo. Es la primera vez que Gardel interpreta un tango en forma oficial, y el miedo a una respuesta indiferente o directamente negativa está presente en cada frase que entona.

Cuando voy a mi cotorro lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado, me dan ganas de llorar,
y me paso largo rato campaneando tu retrato
pa' poderme consolar.

Razzano no estaba muy de acuerdo con la idea de interpretar tangos (de hecho, lo mantendría a lo largo del tiempo; él siempre se consideró un "cantor criollo").

Es que el tango de Pascual Contursi, plagado de palabras lunfardas (suerte de lenguaje callejero que mezclaba el español con palabras al revés, palabras y frases inventadas o abreviadas, así como modismos italianos y otros giros idiomáticos), no era precisamente lo que podían esperar los habituales concurrentes del teatro Esmeralda o el Scala.

Por ello habían tenido que negociar: antes de probarlo ante el gran público, Gardel debió interpretarlo en actuaciones privadas. La respuesta fue buena y, cosa extraña, las más entusiasmadas eran las mujeres, aunque no entendieran las palabras y hubiera que explicarles su significado.

Ya no hay en el bulín aquellos lindos frasquitos

adornados con moñitos todos de un mismo color,
y el espejo esta empañado, si parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

Gardel y Razzano habían conocido *Mi noche triste* (por entonces todavía se llamaba *Lita*) a principios de 1917, en ocasión de escucharla interpretada en el Moulin Rouge de Montevideo.

Su autor se llamaba Pascual Contursi, un modesto zapatero hijo de italianos. A mediados de la década del diez, sus sueños de artista lo llevaron a Montevideo, con su guitarra y algunas letras que había escrito. Comenzó entonces un verdadero peregrinaje entre la capital del Uruguay y la Argentina, y en uno de esos viajes a Buenos Aires –donde solía sumarse a la mesa de los actores en el bar Rafetto, en Corrientes y Paraná– alguien le hizo conocer una melodía nueva, de nombre *Lita*, compuesta por Samuel Castriota. Al poeta le gustó y decidió ponerle letra, para agregarla a su particular repertorio.

La guitarra en el ropero todavía está colgada;
nadie en ella canta nada ni hace sus cuerdas vibrar...
Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido mi noche triste alumbrar.

El Negro Ricardo toca el último acorde. Gardel apenas puede moverse, esperando el veredicto. La respuesta del público, que función tras función colmaba las instalaciones del Empire, distaría de ser calurosa: corteses aplausos, pero ninguna exclamación de júbilo, aunque tampoco hubo silbidos o abucheos. "No está mal –pensó Gardel–, es un comienzo".

Y de hecho, lo sería. *Mi noche triste* no será un suceso extraordinario ni en las actuaciones ni al ser plasmada en disco, ni tampoco implicará un cambio inmediato en el estilo interpretativo o de repertorio de Gardel. Pero contenía el germen de una semilla que lo catapultaría hacia alturas insospechadas, inaugurando con timidez una poética que poco o nada tendría que ver con la zarzuela, el cuplé, los payadores o los cantores criollos: la del tango cantado o, como se lo denominaría después, el "tango canción".

La resistencia a este género no era patrimonio exclusivo de una clase alta que se horrorizaba con las letras, los ambientes y personajes que el tango sugería. Igualmente reactiva –o quizá más aún– era la postura de los payadores, quienes tenían muchos reparos contra el nuevo género, que parecía arrebatarles el lugar de preferencia entre el público.

Eran los tiempos del cantor nacional. La década del diez marcaba una tendencia abrumadora hacia un repertorio "criollo", con raigambre en el interior de las provincias, en contraposición a los géneros españoles e italianos que por entonces dominaban el "mercado" urbano. La fórmula podía simplificarse así: ni payador ni inmigrante; criollo. Sin embargo, el reinado del cantor criollo tendría una breve

primavera. El tango canción empezaba a aparecer por todas partes, amenazante, insistente, con una prepotencia acorde al aluvión inmigrante y los cambios que el nuevo siglo traía consigo. No fue de extrañar entonces, que payadores y cantores cerraran filas ante la "invasión". El Víbora Salinas fue uno de ellos. Gabino Ezeiza, otro. Y hasta Ignacio Corsini (aunque no en forma tan agresiva) mostró siempre una mayor inclinación hacia el canto criollo.

Gardel y Razzano, un tanto ajenos a esta lucha, continuaban su avance arrollador. Los programas de esos años ya insertaban en secciones de preferencia sus apellidos, y por primera vez en la historia de la canción nativa, esta pasaba a ser un espectáculo capaz de agotar continuamente las localidades en boletería. Este crecimiento del dúo también iba de la mano de la expansión general de la industria discográfica del país, y mucho de ese mérito hay que atribuírselo a Max Glücksmann, quien a esta altura controlaba no solo una porción importante de la venta de discos, sino también la distribución de películas. Para aumentar su incidencia en el mercado local, haría traer de Brasil los equipos del sello Odeón, para instalar en San Fernando la primera fábrica nacional de discos de fonógrafo, dirigida por su viejo colaborador, Mauricio Godard.

Llegó 1918. Mientras Gardel y Razzano inauguraban el año en Montevideo con un ciclo veraniego, en Buenos Aires salían a la venta las placas del dúo con la primera grabación de *Mi noche triste*, que obtuvo una satisfactoria demanda popular, aunque no muy distinta de las precedentes.

El éxito del tema trajo aparejada la disolución del improvisado dúo de compositores Contursi-Castriota, dado que este último, ateniéndose a un viejo convenio, cobraba el sesenta por ciento de las regalías que arrojaba la venta del disco. Tras mucho discutir, y con Razzano como mediador, acordaron dividir las ganancias en partes iguales. Sin embargo, Contursi no podía con su genio (un mal que lo perseguiría hasta el fin de sus días), y en vez de aceptar el convenio, agregó:

–Bueno, a partes iguales entonces. Aunque el tango, claro, es todo un éxito gracias a la letra…

Castriota, sorprendido, al principio no dijo una palabra. Por un momento Razzano pensó que el asunto no pasaría a mayores. Se equivocaba. Poco después estalló:

–¡Pero, dígame! ¿Usted qué se cree que ha escrito? ¿*La dama de las Camelias*? ¡Buenas noches!

Y acto seguido se levantó de la mesa, retirándose. Este sería el debut y despedida de uno de los binomios más famosos de la historia del tango.

Aunque los autores se pelearon, Gardel siguió cantando *Mi noche triste*, y en abril, él y Razzano volvieron a presentarse en el teatro Esmeralda con este tema en su repertorio, cosechando nuevos aplausos. Una de esas noches se acercó a verlos un joven violinista, de nombre Julio.

> En el ambiente artístico se hablaba mucho de un cantor que había hecho famoso el tango *Mi noche triste* y que cantaba con José Razzano en el antiguo teatro Esmeralda –rememoraba el citado músico–. Movido por la curiosidad, allí me dirigí una noche y

quedé, como todos, admirado. Cuando finalizó la función me hice presente en el camarín de Gardel, con el objeto de saludarlo y felicitarlo. Al verme, Carlitos exclamó: "¡Pero vos sos el pibe que toca el violín con Arolas!". Sin habernos tratado, los dos nos conocíamos. Así empezó mi amistad con él, que habría de perdurar tantos años.

El joven violinista que tocaba en la orquesta de Eduardo Arolas era nada menos que Julio de Caro, uno de los principales responsables de la evolución de la orquesta típica de tango.

Al mismo tiempo, en el teatro Buenos Aires, ubicado en la calle Cangallo al 1000, la compañía de los viejos amigos Muiño-Alippi presentaba la obra *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach, que incluía –por imposición de los empresarios– el recitado de los versos de *Mi noche triste*, a cargo de Manolita Poli. Se generó una suerte de pequeña histeria colectiva, y la obra debió presentarse en escena más de cuatrocientas veces, mientras en el vestíbulo de la sala se vendían los versos de Contursi a diez centavos. Con el éxito de *Los dientes del perro* comenzó una etapa de estrecha vinculación entre las obras teatrales nacionales y el tango, al incluir una canción del género como una suerte de norma aseguradora del éxito (por supuesto que esto no era así; había triunfos y fracasos, ligados a buenas y malas obras acompañadas por buenos y malos tangos, pero la conjunción entre ambas artes quedó establecida).

Gardel, entusiasmado, sumó a su repertorio otro tango: *Flor de fango*, también con letra de Contursi, aunque ahora con la colaboración musical de Augusto Gentile:

Mina que te manyo de hace rato,
perdoname si te bato de que yo te vi nacer...
Tu cuna fue un conventillo alumbrado a querosén...

La difusión del tango cantado era incontenible y excedía claramente a *Mi noche triste*. Contursi no lo entendía así. En 1919, cuando se enteró de que los empresarios querían poner en escena una vez más el sainete *Los dientes del perro*, les exigió una parte de las ganancias. Ante esta demanda, *Mi noche triste* fue descartada sin más, siendo reemplazada por *Qué has hecho de mi cariño*, de Castillo y Maglio Pacho. El éxito se mantuvo inalterable.

Al año siguiente, la interpretación de María Luisa Notar de *Flor de fango* en la comedia *El cabaret de Montmartre*, de Alberto Novión, desata un furor por el lunfardo y lleva al periódico *Última Hora* a organizar un concurso de poesías en ese estilo. Uno de los ganadores se llamaba Celedonio Esteban Flores, joven porteño de veintitrés años que por aquel entonces se hallaba intercalando la afición por la pluma con la de los guantes. Esa aparente dicotomía no era tal, pues el "Negro Cele" –como muy pronto sería conocido– tomaba su inspiración del mundo arrabalero en el que se movía por su práctica boxística. Cuando su poema *Por la pinta* ganó el derecho a ser publicado, Flores se animó a acercarse al dúo, sabedor de que estos se hallaban en la búsqueda de nuevo repertorio. En dicha ocasión, el dúo salía de grabar cuando fueron interceptados por el poeta.

–Señor Razzano, le traigo esto… –dijo el muchacho, extendiéndole una hoja–, a ver si usted le pone música.

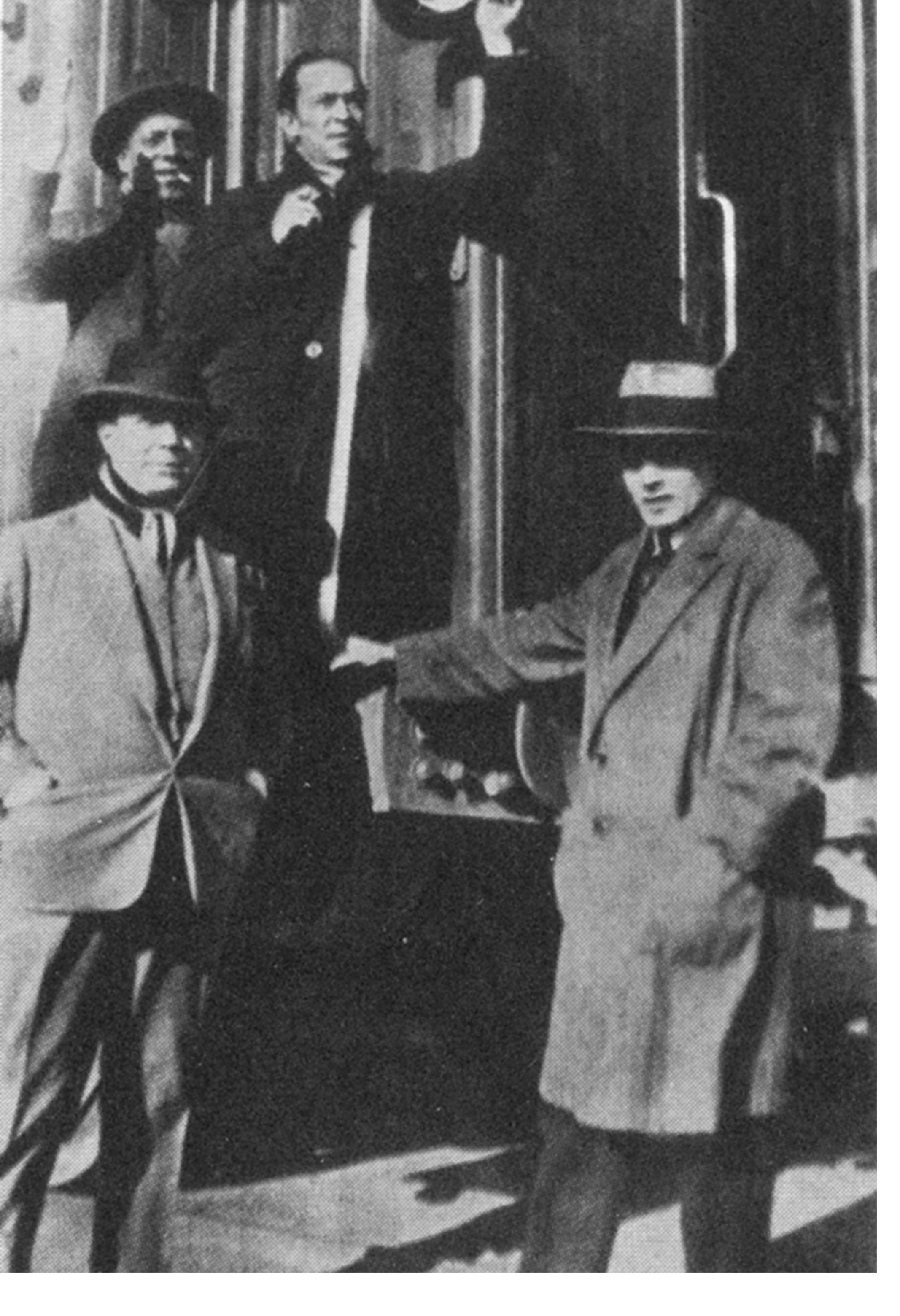
–Decime, ¿vos escribiste esto?

–Sí, señor.

–¿Cómo te llamás?

–Celedonio Flores, señor.

Intrigado, el Oriental llevó la letra a su compañero, interiorizándolo de la situación. Ante la aceptación de Gardel, comenzaron a buscarle una melodía adecuada. Al mes, Gardel grababa el tango *Margot*, el primer tango compuesto por el dúo, que se convirtió en un gran éxito. Sería el inicio de una fructífera y larga amistad entre el poeta y los cantores, así como también el lanzamiento de la carrera de uno de los autores más importantes del género.



Tierra adentro

Las giras de 1912 y 1913 por la provincia de Buenos Aires, siguiendo las líneas ferroviarias, habían sido un heroico esfuerzo de un grupo de músicos desconocidos, de los que emergió finalmente el dúo Gardel-Razzano. Pero desde 1914, su afianzamiento para actuar como "fin de fiesta" o en los entreactos de distintas compañías de teatro, o compartiendo en los espectáculos de varietés el cartel con otros artistas, cambian de manera sustancial el panorama. No solo empiezan a ser conocidos, sino que además reciben los beneficios de ser parte de compañías de artistas más famosos que les abren nuevos espacios: actúan ahora en teatros importantes, a diferencia de los salones y clubes que los habían recibido anteriormente.

En sus primeras dos giras, Gardel había realizado unas veinte presentaciones en dieciséis ciudades de la provincia de Buenos Aires. Con Razzano como dúo, se presentarán entre 1914 y 1923 en 53 ciudades del interior, y Gardel, ya como solista, desde 1926 a 1933 recorrerá 46 localidades. Las provincias más visitadas serán las de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba, casi un setenta por ciento del total, y les seguirán Entre Ríos, La Pampa, Mendoza, San Juan, Tucumán y Santiago del Estero.

Rosario, el respaldo permanente

Sus éxitos en los teatros de la ciudad de Buenos Aires facilitan el ingreso del dúo a las grandes ciudades del interior. Así, en 1914, actuando en el Teatro Colón de Rosario, del 8 al 14 de junio, junto con la compañía de Enrique Arellano y Ángela Tesada, inician su prolongada relación con esta ciudad, la que más visitarán: once veces entre ese año y 1933. Volverían rápidamente a actuar, el 4 de septiembre, en el Gran Café La Bolsa. En 1916, en el Teatro Politeama, llegarán junto a la compañía del actor Enrique Muiño, quien puso en escena la obra *El último gaucho*, de Alberto Vacarezza. A partir del 30 de noviembre de 1917, trabajan en el teatro Ópera junto con un cuadro dramático dirigido por Perdiguero, donde además se presentan la tonadillera "La Goya" y la bailarina "La Gioconda". Pocos días después, del 4 al 14 de diciembre, actúan en el Teatro Politeama como parte de la compañía de Enrique de Rosas y Luis Arata, amenizando los entreactos del sainete *Concurso de belleza*.

El dúo ya era muy conocido: en abril de 1917 habían grabado sus primeros discos, y Gardel ya había filmado *Flor de durazno* como primer actor, película que contaría con una gran difusión en todo el país. La respuesta del público rosarino fue excelente: "Éxito ruidoso", "el mayor éxito de la velada", "gustó muchísimo" y otros epítetos similares llenaron los comentarios del diario *La Capital* después de cada presentación.

En marzo de 1919, el dúo volvió, integrando la compañía de Blanca Podestá y

Alberto Ballerini, y se presentó en los intervalos de obras como *Canillita*, de Florencio Sánchez y *Tangos, tongos y tungos*, de Carlos Pacheco. En 1922 actuaron en el Palace Theatre:

> En las secciones Familiar y Noche de hoy se presentará ante nuestro público el aplaudido dúo nacional Gardel-Razzano –publicó *La Capital* del 9 de noviembre–, que esta vez trae un nuevo repertorio de canciones. En esta ciudad, donde Gardel y Razzano han actuado en anteriores temporadas y gozan de prestigio, la reaparición de estos artistas será grata para los amantes de la música nuestra.

Uno de los “amantes de la música nuestra” se llamaba Santiago Paris, y alguien se lo recomendó al dúo como posible “centro de operaciones” en esa localidad, tanto para ensayar como para pasar las horas de esparcimiento. Paris era pianista y compositor de música popular, por lo que Gardel y Razzano de inmediato se sintieron cómodos con él. “¡Si habrán venido aquí! No solo a repasar sus canciones al compás de mi piano, ¡a tomar mate y a comer algún asadito también! Esa amistad se pergeñó en una zamba que les dediqué, *Decime que sí*, que ellos grabaron y cuyo disco tengo por ahí”, señaló el músico. Así, cada vez que el dúo tenía que actuar en Rosario, la casa de Paris era el punto obligado de referencia.

Sería la última presentación del dúo en Rosario. En 1926, Gardel, ahora solista y ya consagrado internacionalmente en España, se presentará en el Cine Varieté de esa ciudad, en las secciones de tarde y noche con gran repercusión, y repetirá al año siguiente su actuación en esta misma sala, del 2 al 11 de septiembre. Lo hará acompañado por las guitarras de José Ricardo y Guillermo Barbieri. Una noche se trasladó al teatro La Comedia para saludar a su amiga, la popular cantante Sofía Bozán, y allí apreció la notable repercusión que obtenía con el tango *Compadrón*. Habló inmediatamente con Razzano para reservar los derechos de grabación, que se concretó el 6 de octubre de 1927, y el tango se convirtió en uno de sus grandes éxitos.

Luego de su notable éxito en París en 1930, Gardel inicia una gira por el interior de la Argentina comenzando por su espacio habitual, el Cine Varieté, donde actúa acompañado por los guitarristas Guillermo Barbieri y José María Aguilar. Volvería a Rosario para presentarse en el teatro La Comedia en junio, con la compañía de Luis Arata y sumando a Domingo Riverol como tercer guitarrista.

En estos años mantuvo numerosas amistades. Una de las más importantes fue con Florindo Bearzotti, el jugador de Belgrano de Rosario que integraría en quince oportunidades el seleccionado argentino, y el famoso equipo que en 1921 ganó por primera vez para la Argentina la Copa América. Bearzotti era tan famoso que fue una de las figuritas de los atados de cigarrillos Plus Ultra de la compañía Piccardo, que se publicaron entre 1925 y 1930. Con Bearzotti, cuyo hermano tenía un salón donde Gardel se había presentado a cantar, concurrían juntos al hipódromo del Parque Independencia y a la cancha de Newell’s Old Boys de Rosario, club del que Bearzotti era fanático.

Después de la filmación de sus películas en Francia, y a medida que estas se

proyectaban mundialmente, Gardel adquiría una notable dimensión frente al público. El 5 de abril de 1933 se estrenará en Buenos Aires *Melodía de arrabal*, y respaldado por este éxito el artista iniciará su última gira por el interior del país. Comenzará, una vez más, por Rosario. Pero esta vez en la gran sala del Teatro Broadway, con una capacidad de dos mil butacas.

El teatro se había inaugurado en 1927 bajo el nombre de Gran Cine y Varieté La Bolsa y en ese momento era la sala con mayor capacidad de la ciudad. Lo había precedido en 1929 Josephine Baker, la artista norteamericana que había conquistado al viejo continente con la sensualidad de su arte. Gardel se presentará con cuatro guitarristas (Barbieri, Riverol, Vivas y Pettorossi), y el éxito arrasador lo acompañará como nunca, como si la ciudad hubiera presentido que sería su última actuación allí.

Córdoba, trabajo y amigos

Córdoba será también frecuentemente visitada por el cantor, nueve veces hasta 1933. El 11 de julio de 1914, el dúo Gardel-Razzano desembarcó en Córdoba y debutó en el teatro Novedades de la mano de la compañía Vittone-Pomar. Actuaron allí hasta el 3 de agosto. Los muchachos aparecían en el programa junto a las obras *El cabaret*, *El anzuelo* y *El mejor triunfo*. "La pareja Gardel-Razzano fue muy aplaudida en sus cantos y estilos provincianos –podía leerse en *La Voz del Interior* del 22 de julio–, siendo un número de verdadero interés dentro del programa". Ocho días después, la compañía partió rumbo a Tucumán.

El dúo volvería a Córdoba para actuar entre el 30 de marzo y el 7 de abril de 1918 en el Select Biograph y en el Palace Theatre. El crecimiento artístico en esos años fue enorme. Su rol fundacional decisivo en la construcción de la llamada canción "criolla" fue reflejado en un artículo del diario *La Voz del Interior* de Córdoba que prologaba la presentación del dúo el 26 de marzo en estos términos:

> Hasta hace muy poco tiempo, la canción popular argentina no gozaba de ese prestigio que en todos los países del mundo goza el aire nativo. Relegada a la campaña, apenas si el viajero podía oírla, tosca y primitiva, en las lejanas estancias del Neuquén o en las vírgenes selvas santiagueñas, groseramente entonadas por cantores rudimentarios. En las ciudades, de cuando en cuando, un payador –tan primitivo como aquellos– las exhumaba o se mezclaban a título de exotismo en los programas de una compañía española. Pero –fruto de un gran amor por lo propio– surgieron un día estos cantores criollos, Carlos Gardel y José Razzano, con alma de artistas y visión de poetas. Y he aquí que la canción criolla reclamó desde aquel momento un sitio espectable en las audiciones públicas y una predilección indiscutible en los gustos y la atención de los auditorios argentinos…. Esa ha sido la obra de Gardel-Razzano, obra modesta pero patriótica y buena, largamente considerada y acaso, largamente trascendente, porque de ella ha de nacer lo que todos ansiamos y esperamos ver triunfante y definitiva un día: la música argentina.

En 1919 volverían, ya establecidos como un número independiente. El martes 21 de mayo comenzaron su actuación en el Palace Theatre, ubicado en San Martín 57, acompañados por la guitarra de Ricardo. En esa oportunidad, la estadía duró seis días y el dúo recogió muy buenos comentarios en la prensa. La víspera a terminar las

actuaciones, el binomio dio un concierto para los reclusos de la Cárcel Penitenciaria, en el barrio San Martín.

Volverían a actuar en Córdoba del 24 al 27 de septiembre, nuevamente en el Palace Theatre. El 28 de septiembre de 1925 los cantores llegaron a San Francisco, donde actuarían con tan buena respuesta del público que el teatro Moderno se llenó en pocos minutos, y mucha gente quedó afuera. Gardel, puesto al tanto de la situación, ordenó que se abrieran las ventanas para que, por lo menos, pudieran escucharlos.

La provincia de Córdoba, y sobre todo su capital, sería para el binomio no solo un lugar de trabajo, sino también de esparcimiento. Con los años el grupo formó una nutrida barra de amigos, con Ciriaco Ortiz, José María "Cabeza Colorada" Llanes, el cochero Chantecler y el Negro Moyano, entre otros. Cuando el dúo actuaba en la provincia, solían ser parte de esa vida nocturna. En el Bajo, barrio orillero de la seccional segunda, iban en busca de los locales de tango y diversión, frecuentando todo tipo de boliches: desde la confitería y bar Victoria, ubicada en Alvear y Libertad, hasta el humilde bodegón de Don Ciriaco. Una de las amistades más firmes que forjaron en Córdoba fue con Cristino Tapia, a quien ya conocían de Buenos Aires.

Solían visitar El Ranchito, una casa ubicada en la calle 1 al 300 del barrio Seco, donde vivían los padres de Tapia, quienes los agasajaban con asados y pucheros, las comidas favoritas de Gardel. En alguna oportunidad también visitaron las sierras, Saldán y el dique San Roque. También el hijo de Fortunato y Anaís Muñiz, que había compartido la infancia de Gardel, vivía en Córdoba desde hacía algunos años, y el cantor, en sus recorridas, se hacía tiempo para verlo.

Volverían entonces a cantar y a visitar amigos en 1926, actuando otra vez en su reducto del Palace Theatre del 24 al 27 de septiembre. Al año siguiente, Gardel, ya solista, repetiría sus actuaciones en la sala del interior que más presencia tuvo de su canto, del 9 al 12 de enero de 1930. En 1933, en la plenitud absoluta de su fama, se presentaría los días 10 y 11 de agosto en el Cine General Paz. Ovación y despedida final.

Al día siguiente seguiría su gira cordobesa por Villa María actuando en el Cine Capitol, el 13 de agosto lo haría en Marcos Juárez, en el cine Italiano, y el 14 de agosto terminaría actuando en Cañada de Gómez, en el teatro Verdi.

Trabajando con Florencio Parravicini

El 16 de diciembre de 1917, el dúo, acompañado por el guitarrista José Ricardo, se presentó en la ciudad de San Nicolás, en el teatro Municipal. Actuaron allí con el actor cómico Florencio Parravicini, "Parra". Gardel y Razzano lo conocían por frecuentar juntos el Bar Rivadavia, más adelante conocido como El Café de los Angelitos.

Parravicini era una figura excepcional, dentro y fuera del escenario. Gran tirador del tiro al blanco, uno de los aviadores pioneros en el país, corredor de autos, esgrimista, cantante, actor y guionista de películas, pero sobre todo un genial y temido monologuista. Nacido en 1876, trabajó a partir de 1904 como artista en cafés del bajo porteño. Allí lo encontró Jerónimo Podestá y lo incorporó a su compañía teatral en

1906. Debutó a los treinta años en el Teatro Apolo, en el sainete *El panete*, de Ulises Favaro, donde representaba al desopilante personaje del título. A partir de allí trabajó en más de trescientas obras y películas y llegó a ser una de las figuras más destacadas de la escena local.

En 1911, el escritor y literato catalán Santiago Rusiñol opinó sobre el actor argentino: "artista que no puede compararse con ninguno... medio *clown*, medio juglar, medio cómico, medio serio, observador y desencajado, escandaloso y distinguido... improvisa, llena la escena con su presencia dejando aturdidos a los actores, a las obras y hasta al público" (Szwarcer, 2003: 32). Parravicini fue uno de los creadores de la "morcilla", esa capacidad de salirse del texto previsto y largarse a improvisar disparates que despertaban carcajadas, siendo así un auténtico precursor del cómico Alberto Olmedo.

Gardel, amante el también de los chistes, muchos de tono subido, disfrutó seguramente de la actuación de Parra, de cuyo histrionismo tomaría nota para sus futuras actuaciones, donde el artista integral desbordaría al gran cantor. En 1916 Parravicini escribió el argumento, codirigió y encabezó el elenco de la película *Hasta después de muerta*. Para junio y julio de 1917, Gardel ya había encabezado el elenco de la película de Defilippis Novoa *Flor de durazno*. En ambas películas participaron los actores Argentino Gómez y Silvia Parodi. Seguramente los artistas habrán conversado sobre estas incipientes películas y los grandes esfuerzos que se hacían para construir un cine nacional, así como de futuros proyectos.

En la película de Parravicini actuaba también el actor Pedro Quartucci, que trabajaría con Gardel en 1931, en Francia, en la película *Luces de Buenos Aires*. El afecto entre ambos artistas se mantendría a lo largo del tiempo, y cuando Gardel filmó en los Estados Unidos, el Parra fue tentado para sumarse al elenco. En 1924, Gardel grabó el tango *La cabeza del italiano*, de Bastardi y Scatasso, y se lo dedicó a su amigo Florencio Parravicini.

Otras ciudades

Otra de las ciudades que Gardel disfrutaba en sus visitas era Mar del Plata. La ciudad balnearia, a unos centenares de kilómetros de Buenos Aires, era un polo de atracción permanente para las compañías artísticas, debido a su importante circuito turístico. Si bien su primera visita habría sido en 1907, Gardel empezó a viajar con mayor frecuencia a la costa un poco más adelante, en tren, en compañía de amigos. Había también otro motivo por el cual el cantor se sentía atraído por Mar del Plata: el *turf*.

La zona "burrera" por excelencia de la ciudad era el barrio San José, un tanto alejado del centro y a donde se accedía en tranvía. Los *studs* abundaban, como los de las familias Capister, Cabuclero y Bruzzone, todos ubicados en las inmediaciones de la diagonal Lisandro de la Torre, también conocida como "la diagonal de los *studs*". Gardel simpatizó de inmediato con muchos de sus dueños y trabajadores, y comenzó a frecuentar algunos boliches de la zona. En el bar de Marcón, al que se acercaban por lo

general inmigrantes españoles e italianos, el cantor hizo algunos amigos, así como en El Retiro, propiedad de Manuel Cabeza. Este bar solía convocar a una clientela muy particular, en la que no faltaban poetas, boxeadores, cuidadores...

Entre el 10 y el 24 febrero de 1916, debutaron con Razzano en el Odeón de Mar del Plata como número de varietés, y Gardel fue invitado a cantar en El Retiro. Celina Pérez Di Palma era una niña por entonces, pero recuerda muy bien ese acontecimiento:

> Nosotros conocíamos el nombre de Gardel, pero como algo lejano. Por eso es que durante aquel día escuché que mis padres comentaban: "esta noche canta en lo de Cabezas". Al atardecer, mi madre comenzó con sus arreglos personales, me acostaron y sentí que los dos salían de casa. Mi curiosidad de niña de ocho años hizo que me vistiera con rapidez y enfilara hacia Independencia, caminando por Matheu. Vi mucha gente en la esquina, mucha gente que entraba al local. Yo me acerqué, escuché que alguien cantaba, filtré mi cuerpo por entre la gente que estaba en la puerta y alcancé a ver las mesas dispuestas como escenario, con un paño verde sobre ellas. Un señor morocho, tocando la guitarra, y otro con el cabello negro tan brilloso que reflejaba la luz de las lámparas, dentadura blanca y perfecta, zapatos combinados negros y blancos, ropa impecable... Recuerdo que la gente, alrededor, estaba como fascinada mientras él cantaba (De Paolo, 1995).

A fines de septiembre de 1922 volverían a actuar en el mismo teatro, y en marzo de 1925 lo harían en el Palace Theatre. Tal como era la modalidad en esta época, los artistas de varietés animaban a las secciones de variedades que acompañaban a las películas. Pero en 1927, el peso artístico de Gardel era otro. Actuó como solista del 17 al 23 de marzo en el Palace Theatre, y el diario *La Capital* del 18 de marzo comentó: "Con un buen éxito hizo su presentación ayer en esta coqueta sala de la Rambla Bristol, el celebrado cantor nacional Carlos Gardel, acompañado por los conocidos guitarristas Ricardo y Barbieri. Gardel hizo las delicias de los numerosos *habitués*, cantando, como él solo sabe hacerlo, los tangos más en boga".

Después de su triunfo en París, los meses de enero y febrero de 1930 serían dedicados a visitar el interior. Llegó así a Mar del Plata el 7 de febrero, en momentos en que los diarios nacionales hablaban de él como "el más conocido y estimado de nuestros cantores porteños. Un estilo muy personal, una expresión matizada, su simpatía y su acierto para elegir repertorio han hecho de él el más popular y cotizado de los intérpretes del tango", según *La Razón* del 10 de abril de 1930. *El carretero*, su gran éxito en Francia, *Tengo miedo*, *Palomita blanca*, *Misa de once* eran parte en ese momento de un repertorio que crecía sin cesar en cantidad y calidad.

Dentro de su extensa discografía, Gardel grabó la ranchera de Francisco Lomuto *En la tranquera* (*A Mar del Plata yo me quiero ir*), el 21 de agosto de 1930, secundado por los guitarristas Guillermo Barbieri, José María Aguilar y Ángel Domingo Riverol.

> A Mar del Plata yo me quiero ir.
> Solo una cosa falta conseguir,
> lo que yo tengo es mucho coraje.
> Solo me falta plata para el viaje.
> Tengo un chalet en la calle Colón,

a pocos metros del viejo Torreón,
es un *cottage* de estilo antiguo
que me ha prestado, claro... un buen amigo.
No crean por esto que vivo de arriba,
que no pago a nadie, que soy tiburón,
para que sepan yo soy muy decente,
culto, inteligente y de buen corazón.

En La Plata y Bahía Blanca el cantor se presentaría en seis y cinco ocasiones, en Mendoza, Tandil, Chivilcoy, Mercedes y Bragado tres veces, y luego en una o dos oportunidades en una gran cantidad de ciudades y pueblos del interior. Basado en su gran esfuerzo, Gardel, cautivaba de manera creciente al público del interior, justificando entonces el título de “el más celebrado cantor nacional”.

16

Montevideo en el remanso

Consolidando la relación con Uruguay.

Después del buen impacto del año anterior, el dúo volvería el 3 de enero de 1916 para actuar en el gran Parque Central en una función al aire libre realizada en horas de la tarde. Del 4 al 10 se presentarían en el Teatro Politeama con la compañía criolla encabezada por Elías Alippi, que ofrecía las obras *Juan Moreira* y *Calandria*, actuando en los entreactos. Desde ese año el dúo empezó a ser requerido para los meses estivales de enero y febrero, dada la demanda que la temporada turística provocaba. Gardel disfrutaba mucho del verano montevideano, no solo por la respuesta popular sino por la cantidad de amigos que fue cosechando.

En 1917 volvieron a presentarse, a partir del 11 de enero, en el teatro Urquiza, reforzando la temporada de la compañía de zarzuelas de Lola Membrives e Ignacio León. Las actuaciones se prolongaron un poco más de un mes y el dúo cerró la temporada montevideana en el teatro 18 de Julio. El diario *La Razón*, en su edición del 12 de febrero, destacaba que a diferencia de un criollismo vulgar que predominaba en los intérpretes locales, el dúo Gardel-Razzano respetaba sin deformar las letras de las canciones y avanzaban en la calidad interpretativa del canto, y los definía como "los creadores de este modernísimo género de los cantores criollos de teatro".

Los artistas aprovecharon para sacarse unas fotografías artísticas en la casa de fotografía El Indio, que era dirigida por José María Silva, quien entablaría una larga relación con Gardel. El fotógrafo ha señalado que Gardel, que en ese año era bastante gordito, tenía una condición natural para posar y era tremendamente fotogénico. Lo describe como reservado, de palabra medida, a diferencia de Razzano que casi siempre hablaba por los dos.

El dúo en Chile

Terminada la corta temporada en el teatro Empire de Buenos Aires, los cantores emprendieron una nueva gira en el exterior, esta vez en el vecino país trasandino. Las actuaciones en Valparaíso, Viña del Mar y Santiago no obtendrán una gran repercusión, pero igual serán incluidas en las crónicas de espectáculos. "La semana pasada –publicó la revista *Hechos Mundiales*, el 24 de octubre de 1917– actuó en este teatro [el Santiago], con buen éxito, la fina y elegante tonadillera señorita Roxane, a quien habíamos visto trabajar en el Santiago, en compañía con los Chimenti. [...] Completan estas veladas el dueto argentino Gardel-Razzano y el guitarrista José Ricardo. Los primeros cantan tonadas y estilos criollos con mucho sentimiento. El



señor Ricardo, que es un excelente guitarrista, nos baila, para finalizar el espectáculo, un verdadero tango argentino, con la señorita Roxane”



Pero la respuesta del público fue muy tibia. Emilio Gandulfo, quien fuera el primer púgil campeón argentino de peso pluma y se había transformado en representante de boxeadores, se había hecho muy amigo de Gardel, que era muy aficcionado a este deporte. Lo encontró en Santiago actuando con Razzano y Ricardo y señaló que las cosas no le iban bien porque allí no se acostumbraba a oír cantar a los hombres. Lo hacían las mujeres en muy bella forma y por lo tanto el dúo no producía mucho impacto. A pesar de todo ganaron algunos pesos y Gardel aprovechó la presencia de su amigo para mandarle a doña Berta unos doscientos pesos, y Ricardo unos cincuenta a la suya que vivía en Flores con sus hijos.

La gira será fructífera desde el punto de vista del aprendizaje de un nuevo repertorio, hasta entonces inexplorado por los artistas: el bambuco colombiano. El bambuco llegó a oídos del dúo durante su estadía en Chile, cuando este género se hallaba en boga entre los artistas locales. Unos años atrás la Liga Antioqueña había llegado de Colombia trayendo consigo sus canciones, y había sentado sus reales en el país trasandino hasta su disolución final. Los cantores –sobre todo Gardel–, siempre ávidos de probar nuevos estilos, aprendieron con facilidad algunos de sus temas, como *Mis perros*, *Asómate a la ventana* y *Cuatro preguntas*, y los incluyeron en su repertorio. A la hora de registrarlos, y a la mejor usanza de la época, el "Negro" Ricardo aparecerá como el autor de las canciones.

El nuevo listado del dúo también incorporó *El chilenito*, *La yegüecita* y *Mi palomita*, aprendidas durante la gira. Félix Scolatti Almeida, un músico de formación clásica y notable investigador de la música folclórica de Latinoamérica, acompañó a los cantores en la gira por Chile, ansioso de descubrir nuevos ritmos. Verá a los jóvenes escuchar con atención las canciones que entonaba la gente común por las calles y plazas, tratando después de escribirlas y memorizarlas.

Volviendo a Uruguay de la mano del tango cantado

El 27 de diciembre de 1917 inician otra temporada de verano en Montevideo en el Teatro 18 de Julio, junto con la tonadillera "La Goya", la bailarina "La Gioconda" y un cuadro de comedias dirigido por Salvador Ferrer. Actuarían hasta el 21 de enero de 1918.

El 10 de enero, el empresario y amigo de Gardel Manuel Barca "Barquita" organiza un combate de box en el antiguo "Teatro Casino" entre el campeón medio pesado uruguayo Ángel Rodríguez y el pesado argentino Miguel Ángel Firpo que hacía su segunda pelea como profesional. Gardel apostó 100 uruguayos oro a favor de su amigo Rodríguez, festejando su triunfo con un rápido K.O. a los dos minutos cuarenta y tres segundos del primer *round*. Gardel no conocía todavía bien a Firpo, del que más adelante sería gran amigo y compartiría las tertulias en el "Café de los Angelitos" en Buenos Aires.

Acompañados por el negro Ricardo, el dúo se presentaría el 24 de enero en el Teatro Escudero y el 25 en el cine Ideal de la localidad de Minas, y en febrero en el Café de José Vazquez en Aiguá, Departamento de Maldonado, todos sitios del interior del

Uruguay.

Volverían a actuar en Montevideo durante el verano de 1919. Del 4 al 18 de febrero se presentarían en el Teatro Catalunya compartiendo programa con sus amigos los parodistas italianos Negri-Appiani. Del 19 al 21, en el cine Uruguayo actuarían junto a proyecciones fílmicas como era costumbre en la época. El diario *El Plata* del 5 de febrero destaca su rotundo éxito señalando "Naturalmente, casi todos los intérpretes de los aires populares cantan mal. No ven el color, el carácter, la gracia ingenua, la frescura con que dicen los hombres que están el campo. Y cantar lo que ellos intentan sin ver antes la verdad simple que se oculta en el alma popular no es cantar. Por eso casi nadie canta y por eso cantan los Gardel-Razzano".

En 1921 volvería a actuar el dúo en el Teatro Artigas de Montevideo, junto con la tonadillera Paquita Escribano. Pero en estos años se consolidaba una importante novedad. En su repertorio de canciones criollas habían ido incorporando lentamente a los tangos. En 1917 habían grabado *Mi noche triste* el tango de Contursi y Castriota, y la canción *El moro* adaptada a este ritmo. En 1918 graban *Flor de fango* de Contursi y Gentile y en 1919 *De vuelta al bulín* de Contursi y Martino. En 1920 *Carne de cabaret*de Roldán y Lambertucci, *Ivette* de Contursi y Martínez, *Milonguita* de Linning y Delfino, *Pobre paica* de Contursi y Cobián y Que querés con esa cara de Contursi y Arolas. Las interpretaciones de tango corrían exclusivamente a cargo de Gardel, coexistiendo así con las canciones criollas que seguían a cargo del dúo. El diario *La Razón* del 13 de enero además de destacar el gran éxito obtenido, señalaba que con la interpretación del tango *Milonguita* Gardel se había ganado una merecida ovación ya que hacía del tema una verdadera creación.

Paulatinamente Gardel se iría sumando, dándole voz, al tango, una música de fusión, creación de la cultura rioplatense forjada por el espacio social generado entre las ciudades de Buenos Aires y Montevideo desde fines del siglo xix, espacio expandido fuertemente por la llegada de los emigrantes europeos. Por su tamaño, Buenos Aires era el centro de esta relación, pero el intercambio con Montevideo en materia tanguera se irá incrementando en ambas direcciones desde comienzos del siglo xx.

Si bien inicialmente en Montevideo predominaron los guitarristas que ejecutaban milongas, el auge tanguero de Montevideo se fortaleció en 1910, con la llegada de muchos músicos argentinos que en su mayoría buscaban eludir el servicio militar obligatorio u otro tipo de presiones. Hacia fines de la década anterior ya se habían instalado allí el pianista Prudencio y el violinista Pedro Aragón, dando un impulso decisivo al desarrollo del tango. Con el tiempo llegarían Ricardo Brignolo, Federico Laférmina, Alberto Rodríguez y Rafael Tuegols. Enrique Delfino, Pascual Contursi y Eduardo Arolas también dejarían su particular huella.

En esa época comenzaron a formarse los primeros conjuntos estables con músicos uruguayos. Entre ellos se destacan el gran bandoneonista Enrico Di Cicco ("Minoto"), los violinistas Juan José Castellanos, Vicente Conti, Luciano Arturaola, Juan Tróccoli, Ataliva Galup. Carlos Warren creó en 1915 una de las primeras orquestas y se

formaron diversos tríos. El cuarteto de Alberto Alonso fue el primer conjunto que grabó, apenas un mes después de su estreno, el tango *La Cumparsita*, el tango más difundido de toda la historia, del músico uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, quien la compuso a los dieciocho años. Fue en la sede de la Federación de Estudiantes del Uruguay, para una comparsa de Carnaval, con la idea de juntar algún dinero para la institución. Luego crearía *Che papusa oí*, *Mocosita*, *Te fuiste, ja, ja*, *La muchacha del circo*, entre otros.

Gardel y Razzano volverían en diciembre de ese año a actuar en el teatro Artigas, con la "Reina de la jota", María Blasco. Luego lo harían en distintas salas hasta el día 28. La última vez que el dúo se presente como tal en Montevideo será en 1923, desde el 23 de octubre al 12 de noviembre, intercalándose con la compañía de Matilde Rivera y Enrique de Rosas, en el mismo teatro donde habían conquistado la fama, el 18 de Julio. Volverían a Buenos Aires para embarcarse con esta compañía en su primer viaje a España. En adelante, las presentaciones de Gardel serían como solista, y mucho más distanciadas.

Montevideo en el corazón de Gardel

Se fue construyendo así una profunda relación de Gardel con el Uruguay, particularmente con Montevideo. ¿Qué significaba esta ciudad en la vida de Gardel? En primer lugar un rincón de esparcimiento y veraneo. Venía a charlar con sus amigos, a tomar mate interminablemente, a las tertulias inestimables del café Al Tupí Nambá que quedaba enfrente al Teatro Solís y a compartir la vida de los "ranchos" costeros de Buceo o Malvín, asegura Roberto Fontaina, autor uruguayo y gran amigo de Gardel. "Era muy afecto a la existencia despreocupada y alegre de los inolvidables 'ranchos' que estaban en la costa o en el Prado –continúa Fontaina–. Allí se mezclaba en fabulosas 'canterolas' con mandolinos, acordeones y guitarras que en más de una oportunidad comenzaban al atardecer y terminaban cuando el viento de la aurora batía los médanos de Malvín o el Buceo". Este parece ser un buen resumen del lugar que ocupaba Montevideo en el corazón del cantor. El carácter del habitante montevideano, mucho más tranquilo, sencillo y tolerante que el del porteño, seguramente ayudaban a Gardel a sentirse distendido, alejado de las presiones que el intenso ajetreo de la capital argentina imponía.

En 1928 Gardel volvió a presentarse en el Solís, en esa ocasión entre el 27 de agosto y el 4 de setiembre, y al año siguiente, en el teatro 18 de Julio, durante la segunda quincena de septiembre, pasando luego por el cine Apolo, el Metropol y el teatro Artigas en los primeros días de octubre. Llegamos así a la década del treinta, y con ella, a las últimas presentaciones de Gardel en tierra uruguaya.

Durante 1930 el cantor actuó en el teatro Artigas, como parte del fin de fiesta de la compañía de Morganti y Pomar. Un año después estará en el Rex Theatre y en el Artigas durante el mes de octubre, y en 1933 presentará las canciones de sus películas, en su querido teatro 18 de Julio, del 29 de septiembre al 8 de octubre. Será la última vez que actúe en un teatro montevideano. Los últimos tres días de esa temporada

fueron agitados, pues además de las presentaciones en el teatro, Gardel actuará, el 5 de octubre, en una fiesta pivada en la residencia presidencial de Gabriel Terra; el 6, en CX 16 Radio Carve, en la audición que iba de las cinco a las seis de la tarde, y al día siguiente, en el Hospital Fermín Ferreyra.

De esa audición en la radio, el autor Roberto Fontaina recordaba: "En 1933 Radio Carve necesitaba una inyección de popularidad. Acudí a Gardel, el amigo, pidiéndole que cantara. Lo hizo casi gratuitamente. Fue la única vez que actuó en una radio uruguaya". La presentación en Radio Carve fue recibida con mucho entusiasmo por el público montevideano, y una multitud se agolpó ante la puerta de la estación esperando la salida del cantor. Gardel, desbordado por el entusiasmo de sus seguidores, fue despojado de una serie de objetos personales que llevaba en los bolsillos, y cuando una joven estuvo a punto de apoderarse de su bufanda, el cantor se negó amablemente, señalando que era un regalo de su amigo Leguisamo y que no quería desprenderse de ella.

A continuación, Gardel realizó una pequeña gira por el interior del país, entre el 23 y el 28 de octubre, que incluía las localidades de Salto, Paysandú y Mercedes, para culminar en el Teatro Maccio de San José. El periplo sería cumplido a bordo de un tren, y al llegar a Paysandú el vagón que trasladaba al cantor fue retirado de la vía principal para que el artista pudiera descansar unas horas. Sin embargo, al despertar, una pequeña multitud se había congregado en los alrededores, esperando que Gardel apareciera. Cuando salió a la puerta, el griterío del público lo dejó encantado. Compartió allí una mateada en el puerto sobre el río Uruguay con sus amigos Juan Margariños Pittaluga, Santiago Arrieta y José Fonsalba.

El 30 de octubre, luego de esta gira, Gardel comparece ante el escribano público Carlos Busch Bueno para firmar la escritura por la compra de tres solares de terrenos (1800 m^2) en la calle Pablo Podestá 1421 de Carrasco, en la costa montevideana. Firmaron como testigos Pedro Bernat y su apoderado Armando Defino y abonaron 8310 pesos uruguayos oro. Allí planeaba construir una casa de veraneo. Ahí mismo otorga poder a Ricardo Bonapelch para que proceda a construirla.

¿Quien era este personaje muy especial que conquistaría la amistad de Gardel en sus incursiones por Montevideo?. Ricardo Bonapelch había nacido en 1900, hijo de un cantinero y poseedor de una enorme ambición por ascender y ganar dinero. En 1927, desempeñándose como chofer, tuvo ocasión de conocer a la hija menor de Ángel Salvo, un importante industrial del tejido y uno de los propietarios del famoso Palacio Salvo de Montevideo. Enamoró a la chica y la solicitó en matrimonio, y pese a las resistencias del padre logró sus objetivos.

Tiempo después, sus ansias de heredar la fortuna de Ángel Salvo lo habrían inclinado a tomar una drástica decisión: contrata a Artigas Alejo Guichón Alonso en veinticuatro mil pesos oro para que lo mateara en un fingido accidente automovilístico. El atentado, perpetrado durante la noche del 19 de abril de 1933, fue exitoso, aunque no de forma inmediata, porque Salvo agonizaría durante veinte días. Bonapelch, ligado

a Terra y otros hombres del poder, consiguió que Artigas Guichón quedara libre de culpa y cargo, y de hecho la causa fue caratulada como muerte por pulmonía.

Así, a través de los contactos y el poder económico de su suegro, Bonapelch logró acercarse a Gardel, a quien admiraba e imitaba en todo, la vestimenta, su andar, la sonrisa, y por intermedio de costosos regalos y continuas lisonjas, se convirtió en uno de los habitués del círculo del cantor cuando este paraba en Montevideo. Gardel aceptó la amistad de Bonapelch de buen grado; su emulación no le molestaba, e incluso aceptó mostrarle parte de su guardarropa y sacarse fotos con él.

El punto culminante de esta mímesis llegaría en 1933, en la velada que el presidente uruguayo, Gabriel Terra, organizó en su casa, a la que tanto Gardel como Bonapelch fueron invitados (Bonapelch conocía Terra de otros tiempos, cuando ambos jugaban a las bochas en un club de Montevideo). La jornada fue muy agradable, regada con champaña –cortesía de Bonapelch–, y a la hora de entonar algunas canciones Gardel aceptó hacer un dúo con Bonapelch, ocasión que el uruguayo no olvidaría en toda su vida (Di Paula, 1969). Su adoración por el astro no tenía límite, y se hizo cargo de la construcción de un chalé en el terreno comprado por Gardel. La casa tenía, entre otras cosas, una cancha de pelota al frontón, sabedor Bonapelch de la afición de Gardel por ese juego. Carlos y Bonapelch habrían visto el terreno el 22 de octubre, en compañía del empresario teatral Bergara y el periodista "Perico" Bernat, y tras revisar los preparativos para la construcción, el cantor posó el día 30 para unas fotos del diario *El País* en la playa La Mulata. Serían las últimas que se tomarían de él en Uruguay.

Pero la política es un arma de doble filo y de características muy cambiantes, y ocho años después, cuando el gobierno de Terra caiga, el asesinato de Salvo volverá a las primeras planas de los diarios porque Artigas Guichon se presenta el 29 de agosto de 1941, mal aconsejado judicialmente, y se incrimina en el asesinato arrastrando a Bonapelch. Finalmente, ambos fueron condenados y Ricardo Bonapelch, pese a los diversos pedidos de indulto, conmutación o reducción de penas, terminaría sus días en prisión, agobiado por un cáncer de páncreas, el 21 de agosto de 1955. La mansión construida para Gardel, una vez solucionados los embrollos legales tras la muerte del cantor, se transformaría en 1995 en el primer Centro Nacional de Rehabilitación para Discapacitados.

17

Arroz a la valenciana

La muchacha llegó a la casa. Sintió el inconfundible olor que provenía de la cocina y que se desplegaba por las habitaciones: cebolla picada, ajos y morrones, caldo, pollo hervido. “Hoy debe de venir”, pensó, y no pudo evitar sentir un cosquilleo de alegría.

Entró a la cocina. Sí, no había equivocación posible. Allí, en una enorme cacerola, bullía el arroz junto con los otros ingredientes.

–¿Dónde está?

–Hola, hija –saludó doña Amparo, fingiendo inocencia–. ¿Cómo te fue?

–¡Mamá!

–En la sala.

Isabel se dirigió corriendo a la sala. Silencio. Todo estaba a oscuras.

–¿Carlos? ¿Estás aquí?

–¡Buhh! ¡Sorpresa!

Siempre era así. Desde hacía un tiempo que Carlos Gardel había comenzado a ir a la casa de los Martínez. Todo comenzó una mañana de fines de 1920, frente al Mercado del Plata, a pocas cuadras de la vivienda. Gardel y Razzano se hallaban por entonces actuando con éxito en el teatro Esmeralda, luego de que el Oriental tuviera que someterse a una operación de garganta (empezarían allí los problemas que cinco años más tarde lo llevarían al retiro).

En dicha ocasión, el cantor iba a bordo de un automóvil, “con Martino[1], una especie de secretario que conocía a mi hermano”, recordaría la propia Isabel. El cantor, al ver a la muchacha, le preguntó a su acompañante:

–Che, viejo, ¿esta papusa quién es?

–Es mi parienta –contestó el otro, haciéndole un gesto a la joven para que se acerque–. No sabés, la madre hace un arroz a la valenciana riquísimo.

–¿En serio? –preguntó Gardel, entre interesado y divertido–. Bueno, yo voy a venir a comer...

–¡No, usted no viene nada! –intervino Isabel, alarmada.

No obstante esta primera oposición, el cantor sería invitado formalmente a comer con la familia. Los Martínez quedaron cautivados con un Gardel que se deshizo en simpatía, chistes y amabilidades. Como era previsible, Isabel, una adolescente por entonces, quedó encandilada.

Nacida en el barrio de Constitución el 16 de marzo de 1907, con el nombre de Isabel Martínez del Valle, vivía con su madre, Amparo, y sus hermanos. Había cursado la escuela primaria en el colegio Santa Catalina de la Orden Don Bosco, ubicado a

pocas cuadras del Parque Lezama. La elección del establecimiento, al igual que el domicilio, respondía a la cercanía de la estación de ferrocarril de Constitución, ya que el padre de Isabel se desempeñaba como jefe de una sección del Ferrocarril Sud.



Cuando Isabel contaba apenas con seis años, el hombre falleció repentinamente, y la familia quedó en una situación precaria, así fue que debió trasladarse a un domicilio más céntrico (y más barato), sobre la calle Sarmiento. Para subsistir, doña Amparo puso en alquiler los cuartos de la casa que habitaban.

Tras aquel primer encuentro, Carlos empezó a ir asiduamente. Solía llegar horas antes de la hora del almuerzo para no perderse detalle de la preparación del arroz a la valenciana que cocinaba doña Amparo con la receta original española ("me voy a convertir en un pensionista más", le solía bromear). Luego, cuando la joven aparecía, y ante el silencio cómplice de la madre, se escondía en algún rincón de la casa para asustarla.

Tras un breve período de visitas, el 10 de enero de 1921, la pareja formalizó su relación, aunque en una forma peculiar. Es que la relación entre Carlos e Isabel Martínez –quien años después adoptó el apellido materno, Del Valle– nunca sería del todo transparente ni oficial. Como resulta obvio, el hecho de involucrarse con una menor de edad podía traerle problemas al cantor, que justamente por esas fechas acababa de obtener un documento falso, pues en su mente ya estaba instalada la posibilidad de viajar a Europa.

Isabel del Valle defendería la hipótesis del amor: "Carlos me llevaba veinte años justitos [en realidad no eran veinte, sino diecisiete], pero yo era ya una mujer en mi figura. […] Me enamoré perdidamente de Carlos por la figura, por la ternura, por esa manera de ser... Y sé que él me amó mucho también, que fui el único amor de su vida, a pesar de todos los amoríos que se le adjudicaron" (Ardizzone, 1984).

A pesar de las comprensibles reticencias de Gardel, poco a poco iría presentando a su novia a los conocidos más cercanos: Razzano, Leguisamo, Maschio… y doña Berta. Con ellos, la pareja salía a comer a diversos restaurantes, como La Emiliana, El Tropezón y Sonámbula.

Los novios también solían ir a ver boxeo en el Luna Park, donde el cantor se divertía mucho, "pero más en los burros –aclara Isabel–. Ah, en eso se perdía... Salíamos a pasear y las vísperas de carreras lo primero que hacía era comprar la Verde. Y si yo le rezongaba porque a mí no me gustaba ir a Palermo, me contestaba siempre con lo mismo: –¿Qué querés, gorda? Si yo no vengo, no abre Palermo". Había otro lugar a donde Gardel solía llevar a Isabel: a la plaza, donde en ocasiones los acompañaba Cristina, la esposa de Razzano, con sus hijas. Carlos acompañaba a la muchacha a todos los juegos, deleitándose con su inocencia.

–Mirá –le decía a Cristina–, ¿no ves que es una nena?

La relación, una vez formalizada, tendrá un devenir bastante particular. Pronto comenzaron a sucederse los rumores acerca de que Gardel mantenía otras relaciones aparte de la de Isabel. Al menos uno de esos romances iría más allá de una simple habladuría. Julio Pollero, pianista de tango, actuaba hacia 1922 en la Pensión Ritana, ubicada en Esmeralda y Córdoba; allí conoció a Gardel. Pollero contó luego que Carlos solía acudir a la pensión sin Razzano, pero acompañado por sus guitarristas y algunos

amigos de ocasión. La noche transcurría entre cantos y risas hasta el amanecer. También el *jockey* Irineo Leguisamo recordaba haber frecuentado con Gardel dicha casa.

Así, mientras oficializaba su relación con Isabel, el cantor mantenía sus visitas a los cabarets regenteados por la Ritana. Las versiones indican que una ligazón sentimental unía a Carlos con la Madama Jeanne, propietaria, entre otras, de aquella "casa amiga" en la que Gardel y Razzano actuaron antes de presentarse por primera vez en el cabaret Armenonville, allá por diciembre de 1913.

La ira de Isabel se desataría gracias a un animalito: una perra de raza pekinesa, para ser más exactos. Sucedió que la Ritana le había regalado el can a Gardel, y este, en un acto típico de su carácter, se lo regaló a su vez a Isabel. La joven, sin decirle nada al cantor, se dirigió al domicilio de aquella:

> La tal Ritana era francesa y lo denunciaba en su castellano entreverado. Me admitió que sí, que ella era la amante de Carlos [...]. Le dije que ella era nada más que una aventura en la vida de Carlos, que a quien él amaba era a mí, de manera que poco me importaba. Pero cuando Carlos fue a casa, le exigí que decidiese entre la Ritana y yo, que no le iba a tolerar ninguna infidelidad. Él admitió que había sido una aventura sin trascendencia, que me quería a mí, me juró como hacía siempre cuando me decía: "vos sabés, gorda, que este grone solo te quiere a vos y nunca te olvidará ni te cambiará por otra" (Ardizzone, 1984).

Isabel finalmente aceptó las disculpas, pero exigió que se llevase la perrita.

La atracción que las muchachas jóvenes ejercían sobre el cantor es innegable: se conocen anécdotas en épocas y lugares tan distantes como Córdoba en 1925 y Colombia en la gira de los años treinta. Es decir, una joven de familia, una chica "pura" que ejercía de algún modo, un contrapeso emocional a las relaciones ocasionales que el artista mantenía con otras mujeres.

Esto no debe extrañar, ya que Gardel respondía a un tipo de conducta habitual en el hombre adulto de aquella época: por un lado, la compañera "oficial" y, por el otro, las mujeres para "divertirse". Por ese entonces, Carlos tenía tres domicilios: uno en Rodríguez Peña 451, donde vivía con su madre; otro en Corrientes al 1700, con Isabel; y un tercero que utilizaba para sus "correrías" de soltero. Este último, al que genéricamente se le llama "bulín" o "cotorro", era coherente con una práctica común entre los solteros (y, por supuesto, entre unos cuántos casados; de hecho, Razzano supo tener alguno). Su categoría variaba según la situación económica del usuario y el nivel de vínculo con la amante en cuestión.

Esta dualidad, ni tan desmedida ni tan dramática, no implicaba que Gardel no quisiera a Isabel; todo lo contrario, todas las señales parecen indicar que el cariño entre ambos era genuino. Las cartas, los testimonios, los recuerdos de la propia mujer hablan a las claras de que ese amor existió (por lo menos al principio). Durante esa primera época de noviazgo, el cantor quizá incluso haya fantaseado con la idea del casamiento.

Es probable que los viajes, en especial los que lo llevaron a tierra europea, le hicieran ver las cosas de otra manera. Las múltiples posibilidades –tanto artísticas como

sentimentales– seguramente lo hicieron reflexionar en las dificultades que una decisión de ese tipo podía acarrearle. En ese momento no se le ocurrió que la falta de una resolución en ese sentido le traería muchos más problemas que los que había querido evitar.



18

La documentación

El Francesito

Como no podía ser de otra manera, al llegar a Buenos Aires, Berta y Carlos se habían integrado inicialmente con sus relaciones de origen tolosano, Anäis Beaux, quien le dio trabajo, y Odalie Ducasse de Capot, su vieja amiga proveniente de la misma ciudad. En este círculo íntimo se mantenía la utilización del idioma de origen, y Berta nunca dejó de identificarse como francesa, sobre todo en aquellas referencias identitarias que giraban en torno a la exaltación de los símbolos patrióticos nacionales: los festejos del 14 de julio, el canto de la Marsellesa y el uso de la bandera tricolor. Entre las pertenencias de Berta que han aparecido en los últimos tiempos, se encontró una bandera tricolor, que el periodista Guibourg recordaba que la mujer colocaba al frente de su pieza en cada aniversario de la Revolución Francesa.

Berta y sus amigas hablaban una mezcla de francés y *patois*, que era el dialecto regional de la zona del Midi donde estaba Toulouse. Este *patois* hacía recordar a los sonidos castellanos, lo que se fortalecía por el trato frecuente con los españoles ubicados detrás de los Pirineos. Por otra parte, había vivido en Venezuela en su adolescencia, lo que contribuía aún más a un creciente manejo del español.

En cuanto a Carlos, Esteban Capot, el hijo de Odalie, recordaba que aprendió de inmediato el español, aunque hasta los once años mantuvo un ligero acento francés, que le valió, además de por su origen familiar, el mote de "el Francesito" con que fue conocido en su adolescencia. Capot señala que hablaron francés hasta que Carlos cumplió doce años, pero luego solamente castellano, al igual que con doña Berta.

Es que dentro de las colectividades extranjeras, los franceses marchaban a la cabeza de la "argentinización", y adoptaban rápidamente el idioma castellano no solo por la proximidad de ambos idiomas, sino también porque parte importante de la inmigración provenía del sur de Francia, donde el idioma tenía una implantación limitada o cuanto menos reciente. La escasez de escuelas francesas y la solidez de la oferta educativa argentina hicieron que la mayoría de los hijos de franceses hablasen solo en castellano, y que el lenguaje de la madre patria permaneciera como un atributo más restringido a los sectores altos de la comunidad. La percepción de los hijos de los franceses de sentirse puramente argentinos fue mayoritaria por la incorporación en la administración pública o en el sistema educativo, lo que les permitió ascender en la sociedad en relación a sus padres.

Charles Romuald Gardes fue registrado en las escuelas donde cursó los estudios primarios con el nombre de Carlos Gardes. Se desconoce si tuvo en esa época algún

documento de identidad, y es posible que no tuviera que exhibir ninguno, ya que en las condiciones de la época, dada la gran presencia de inmigrantes, bastaba con la documentación de su madre o con la mera declaración de nombre y edad.

La información de origen policial por fuga del hogar que presentamos al describir su adolescencia ha dejado otro testimonio en relación a confirmar su origen francés y su edad. El 11 de septiembre de 1904 se produjo la detención de Carlos Gardes por la policía de la provincia de Buenos Aires, en la Oficina Central de Identificación de La Plata, bajo el Registro 1614. El muchacho fue apresado en Florencio Varela y registrado como "Carlos Gardez, de 14 años, de nacionalidad francesa, nacido en Tolosa", la denominación de Toulouse en español y su firma ha sido confirmada por especialistas con los rasgos grafológicos que se mantuvieron a través de los años. Pero este material no hace mención a ningún documento de identidad. Lo importante es que el muchacho se autoidentifica como de nacionalidad francesa.

Sin obligaciones militares en la Argentina

En 1901 se había dictado la Ley 4031 de organización del Ejército Argentino, que, como parte de las medidas de prevención frente a la llegada masiva de extranjeros, establecía en su artículo tercero: "Nadie podrá ingresar en adelante al Ejército Nacional, en carácter permanente, si no es ciudadano argentino o naturalizado argentino". Se quebraba así una tradición en la que ciudadanos de otros países habían prestado servicios relevantes en materia militar, incluso con importantes rangos dentro de los oficiales. La ley establecía que los ciudadanos argentinos debían enrolarse al cumplir los diecinueve, presentando los documentos legales que permitieran comprobar su edad. La ley 8129, de 1911, iría en la misma dirección pero reducía la edad de enrolamiento a los dieciocho años cumplidos y establecía la libreta como documento de identificación personal donde constaría el estado de cumplimiento de las obligaciones militares.

En el caso de Gardel, era claro que no podía enrolarse, dado que no era de nacionalidad argentina ni por nacimiento ni por naturalización. Además, si hubiera querido hacerlo, tendría que haberse nacionalizado antes de diciembre de 1909, y resulta difícil creer que, en esos años, en que ni siquiera estaba en contacto con su madre, Gardel se propusiera iniciar un trámite tan complejo, y que lo hiciera en función de cumplir obligaciones militares que desde su instalación siempre fueron resistidas por los jóvenes argentinos, que en esa época hasta se trasladaban al Uruguay para evitarlas. Es claro que a esta edad Carlos reivindicaba su nacionalidad francesa, que además le era funcional en cuanto a su situación frente al Estado argentino.

Lo mismo hacía su madre, según quedó claro en otro testimonio policial, de la División Investigaciones de la Policía Federal Argentina –Sección Superior de Personal–, una solicitud de paradero del 30 de enero de 1913, firmada por Berta Gardés [sic], "de su hijo francés de 22 años", que figura en el prontuario C. I. (cédula de identidad) 383.017, número de expediente 55.223. La denuncia dice textualmente:

> En la Capital Federal, el día treinta del mes de enero del año 1913, siendo las diez horas,

compareció a esta oficina una persona que previo juramento que prestó en forma al solo objeto de comprobar su identidad, dijo llamarse Berthe Camarés viuda de Gardés [sic][2], de nacionalidad francesa, de profesión planchadora, de estado civil viuda, de 47 años de edad, domiciliada en la calle Corrientes 1553, e hizo la siguiente denuncia: Que se presentaba en esta oficina a fin de que se recomiende el actual paradero de su hijo Carlos Gardés [sic], el que es francés, de veintidós años, pelo castaño oscuro, ojos marrones, tiene una cicatriz debajo de la oreja derecha, es grueso y alto, viste de negro y como desde el domingo que fue a las carreras no ha vuelto al hogar, pide a esta oficina que se averigüe si le ha acaecido algún accidente o si estuviese detenido. Que de lo ocurrido no dio cuenta a la Seccional. Con lo que terminó la presente y leída que fue se ratificó y firmó. Berthe Gardés [sic].

La cédula de identidad

Ya en este período el muchacho necesitaba algún tipo de documentación para desplazarse. Algunos autores sostienen que una cédula de identidad le fue otorgada por mediación del caudillo de Avellaneda Alberto Barceló, e inclusive arriesgan la opinión de que se la expidieron para que votara en las elecciones. Otros agregan que fue decisiva la intervención del jefe de policía de la provincia de Buenos Aires, Cristino Benavides[3], pero señalan que la cédula estaba a nombre de Carlos Gardel, nacido en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, el 11 de diciembre de 1890, y que fue confeccionada después de la Primera Guerra Mundial.

La referencia más significativa de esa época es la de Esteban Capot, quien ha señalado: "Ya estaban unidos Carlos y Razzano en las reuniones políticas que realizaba el caudillo de Avellaneda a favor de sus campañas, casi siempre en teatros el dúo salía a cantar como atracción. [...] Y como atraían grandes cantidades de gentes, ganaban mucha plata y eran para Barceló y para los dirigentes del partido, los niños mimados. Y fue así como don Alberto, a pedido de Carlos, le hizo extender una cédula de identidad como nacido en Avellaneda. Documento que le servía para no tener obstáculo en sus giras y que le fuera extendida a nombre de Gardel, su apellido teatral" (*Platea*, 1960).

Algún autor ha mencionado que en los viajes realizados a Brasil, en 1915, y Chile, en 1917, utilizó permisos especiales de la Policía Federal Argentina, evidenciando los problemas de documentación que empezaban a complicar las posibilidades de moverse en el escenario internacional. La situación de Gardel era similar a la de la mayoría de los extranjeros que llegaron a la Argentina y que utilizaron simplemente una cédula de identidad. Fueron muy pocos los que iniciaron trámites de nacionalización, dado que no se les exigía, y las políticas gubernamentales no impulsaban tales procesos.

En este período, la carrera artística de Gardel estaba ligada a su permanente circulación en los centros tradicionales y comités políticos. Las giras al interior, donde era presentado como "cantor nacional", reforzaron una creciente decisión del artista por ocultar su origen extranjero, en el contexto del criollismo nacionalista que predominaba en la clase alta y en sectores populares. La imagen de "criollo" que tanto le gustaba a Gardel subrayar, quizá sobreactuando al respecto en función de su verdadero origen fue una actitud muy común entre los hijos de inmigrantes, que así se diferenciaban de sus padres. Lo hicieron los hijos de los italianos avergonzados del

"cocoliche" (mezcla vulgar de italiano y castellano) hablado por sus progenitores, lo hicieron los hijos de españoles huyendo del mote de "gallegos" que con cierta carga despectiva les aplicaba la sociedad porteña.

Había que evitar también las desventajas que implicaba ser extranjero en la Argentina a comienzos del siglo xx, ya que como consecuencia de la reacción de los sectores dominantes frente a la actividad de dirigentes anarquistas y socialistas del movimiento obrero, el país impuso diversas medidas restrictivas a los extranjeros.

En 1919, un acontecimiento social extremo sacudirá la ciudad de Buenos Aires. En el verano, dos mil quinientos obreros de la fábrica metalúrgica Vasena y Cía. se declararon en huelga en reclamo de mejores salarios y condiciones de trabajo. El 6 de enero se producen enfrentamientos entre obreros y esquiroles (rompehuelgas) protegidos por personal armado, la policía montada y los bomberos; cinco personas mueren y hay muchos heridos. Al día siguiente, la manifestación obrera que acompaña el entierro de las víctimas también es atacada, y la Federación Obrera de la República Argentina del V Congreso y la del IX Congreso declaran una huelga general y paralizan la ciudad. "Todo extranjero era un ácrata peligroso para los miembros de la Liga Patriótica, una organización paramilitar integrada por jóvenes de clase alta y matones patronales, que llevó a cabo razias antijudías y antiobreras... En aquellos mismos días, en Alemania estallaba la revolución espartaquista y en Buenos Aires se creía que en el barrio del Once se había constituido un sóviet maximalista conformado por rusos" (Abós, 2001: 83). Estos acontecimientos fueron conocidos como la Semana Trágica. Nunca se supo la cantidad exacta de muertos, que variaron de 65, según fuentes policiales, a 700, según los diarios vinculados a las organizaciones obreras, pero lo importante es que alrededor de 55.000 personas quedaron prontuariadas, acusadas de haber participado en los enfrentamientos.

La vivencia de estos sucesos debió de ser, sin duda, muy importante para Gardel, entre otras cosas porque vivía muy cerca del Once y porque además estaba rodeado en su mayoría de extranjeros. Además, porque en los comités conservadores y los diversos círculos nacionalistas y criollistas que frecuentaba debió percibir la profunda xenofobia que imperaba en numerosos grupos de la sociedad argentina.

Las políticas de trabar la nacionalización de los extranjeros tenían larga data, y era clara la decisión de mantenerlos al margen del acceso al poder político. Pese a los procedimientos aparentemente simples para naturalizarse argentinos, establecidos por la ley dictada en 1869, que consistían en una solicitud presentada ante un juez federal después de dos años de residencia en el país, la mayoría de los pedidos no seguían su curso. La traba era instrumentada por el Departamento de Policía de la Capital Federal, ante quien el juez ordenaba presentarse al solicitante para responder un largo cuestionario. Luego era citado numerosas veces, allí o en las comisarías, para nuevos interrogatorios, lo que convertía en casi imposible el trámite para los habitantes del interior del país. En 1895, solo el 0,35% de los extranjeros de la ciudad de Buenos Aires se había nacionalizado, y en 1909 eran apenas un 2%. El Censo Nacional de

1914 señalaba que el porcentaje total de argentinos naturalizados, 2,25%, contrastaba fuertemente con el de los Estados Unidos, donde la cifra llegaba al 46%.

Francia entra en guerra, y la situación legal se complica

Un hecho inesperado para el artista vino a dificultar toda su situación. El inicio en 1914 de la Segunda Guerra Mundial cerraría las puertas a las posibilidades latentes de "retomar" su nacionalidad francesa. Es que al respecto, el Código Civil de Napoleón estableció en 1803 el derecho de sangre o *ius sanguinis* que ponía fin al derecho de suelo o *ius soli* de la monarquía absolutista. Pasaron así a ser considerados franceses los hijos de padre francés, independientemente de su sexo (aunque las hijas perdían la nacionalidad en caso de casarse con alguien que no lo fuera). La ley de nacionalidad de 1889 reintrodujo el *ius soli* porque Francia se había transformado en un país de inmigración y se mantuvieron los dos criterios para definir la nacionalidad. En cambio, los países nuevos, como la Argentina, adherían solamente al derecho de suelo por ser países receptores de población.

En 1872 se crea en Francia el servicio militar obligatorio. Los emigrantes de primera generación que habían salido de su país antes del sorteo del ejército pasaban a engrosar la categoría de *insumisos*. La extensión de la nacionalidad a los hijos de europeos nacidos en la Argentina requería de un elemento administrativo crucial: la inscripción del nacimiento de los niños en los registros civiles de los consulados, de ahí la dificultad de aplicar las leyes francesas.

Al declararse la guerra, la orden de movilización general fue dada en Francia el 1 de agosto de 1914 y transmitida al día siguiente a los consulados franceses en el exterior, los que enviaron las citaciones para el reclutamiento e iniciaron una intensa acción de propaganda en los periódicos de la comunidad. La convocatoria a filas, enmarcada en la controvertida ley de servicio militar de tres años, del 7 de agosto de 1913, estipulaba la incorporación de todos los hombres franceses aptos para el servicio de las armas de las clases 1887 a 1903 (Gardel era clase 1890). Según el artículo 83 de la ley, los que estaban en el extranjero debían presentarse antes de los seis meses en tiempo de paz y a los tres meses en tiempo de guerra. El anuncio de la movilización entusiasmó a una parte importante en la colectividad francesa. Durante los meses de agosto y septiembre de 1914 el traslado en barcos gozó de amplia difusión. Es obvio que Gardel y su madre siguieron muy atentamente estos acontecimientos.

Además de no inscribirse en el consulado (los llamados "omitidos" en la jerga castrense), las formas de escape al ejército incluían otras tres situaciones: no haber recibido la convocatoria ("falsos insumisos"), rechazar el llamado a la incorporación ("refractarios"); y obtener la *excepción del servicio* por prórroga o deficiencia psicofísica. Distinta era la situación de quienes escapaban del ejército una vez incorporados, que eran los "desertores".

Los omitidos constituían, sin duda, el grupo más numeroso, tanto por propia voluntad de los convocados como por los errores de los sistemas de registro y el caos administrativo de los consulados, visible en todas las capitales latinoamericanas. Talvez

por eso Gardel no figuraría inscripto, ya que no se había registrado nunca en el consulado y tampoco en este había un registro adecuado de los franceses residentes en la Argentina. El gobierno francés dispuso en 1915 que los omitidos que no se presentasen espontáneamente serían asimilados a los insumisos en tiempo de guerra. Eso colocaba a Gardel en una situación muy delicada y potencialmente peligrosa en caso de viajar a Francia. Las leyes francesas de amnistía de 1919 y de 1921 no pusieron fin a los riesgos derivados de la infracción militar. El consulado publicaba listas de los insumisos y los sancionaba dentro de la comunidad francesa. Los conflictos se prolongaron bastante más allá de la guerra, y el consulado francés en Buenos Aires mantuvo un activo rol contra los que no fueron a pelear. La aplicación intransigente de la ley militar francesa acentuó la integración de los migrantes a la comunidad argentina, como fue el caso de Gardel.

Esta tesis ha sido criticada señalándose que Gardel podía evitar ser omitido porque, si bien en caso de guerra el hecho de residir en el extranjero no lo eximía de la obligación militar, podía haber alegado ser el único sostén de su madre soltera. Pero esto presupone que Gardel, o en realidad Gardes, tuviera normalizada su situación en Francia, lo que implicaba un trámite bastante arduo, y esto no era así. Lo primero que debía realizar era matricularse en el Consulado francés y, al llegar a la edad reglamentaria para alistarse en el servicio militar –si resultaba apto–, debía, para evitar el traslado a Francia, pedir una prórroga aduciendo una causa importante (en su caso, ser el único sostén económico del hogar materno). La prórroga luego debía ser renovada cada año o cada dos años, y en cada vencimiento el interesado debía realizar todo el trámite nuevamente, hasta que la persona en cuestión cumpliera la edad de pasar a la situación de reservista, y así quedara exento en forma definitiva (salvo en caso de guerra).

Gardel no había realizado ninguno de esos trámites, y la guerra de 1914 empeoró definitivamente la situación, pues en ese caso –si hubiera legalizado su situación antes– habría tenido que presentarse ante las autoridades francesas para ser enlistado, bajo pena de ser declarado insumiso y quedar expuesto a duras sanciones.

Más allá de la situación estrictamente legal de Gardel, debemos considerar cómo vivió el tema el artista, qué nivel de información manejaba –él y su entorno– y el hecho de que la guerra exacerbaba la pertenencia nacional. El camino de esconder su verdadero origen parecía el más razonable.

Que Gardel se planteara cumplir sus obligaciones militares en Francia, luego de haber esquivado cuidadosamente el período bélico, es poco lógico, dado que nada lo unía a ese país, al que había dejado teniendo apenas dos años, y muy por el contrario, estaba profundamente integrado a la Argentina. Tampoco tiene asidero señalar que ello le habría valido el repudio de su familia francesa, dado que Gardel ni siquiera la conocía y recién tomaría contacto con ella en 1924, cuando viaje por primera vez a Toulouse. Además, la reproducción de los sentimientos asociados a la nacionalidad y la defensa de la patria de origen se hacían por vía paterna y, por el contrario, las madres,

como Berta, jugaron un activo rol en la época para impedir que sus hijos se incorporaran al conflicto bélico.

Nacionalidad y pasaporte argentinos

En 1920, la carrera exitosa de Gardel y Razzano comenzaba a abrirles las puertas de escenarios internacionales, sobre todo en España y Francia, donde artistas argentinos triunfaban con la música criolla y el tango. Para Gardel ello implicaba disponer de un pasaporte, por lo que apelará a rebuscados mecanismos para obtenerlo.

Además de las necesidades imperiosas en función de posibles viajes al exterior, es notorio que buscaba obtener la nacionalidad argentina, donde vivía y donde había desarrollado toda su carrera artística. Para hacerlo, debía presentar su documentación francesa, probar los años vividos en el país y demostrar buena conducta. Que Gardel tuvo en cuenta esta posibilidad lo prueba el hecho de que inició los trámites para procurarse una copia de su partida de nacimiento en Toulouse, que le fue extendida el 22 de agosto de 1921. Dicha partida, expedida con el número 2471, dice: "*Republique Francaise. Mairie de Toulouse. Le 11 Decembre 1890 est né a Toulouse (Haute-Garonne) Charles Romuald Gardes file de Marie Berthe Gardes, Reconiu le 22 decembre 1890 par le mere*". Esta partida quedó en poder de los familiares de Gardel en Toulouse y le fue entregada a su madre, quien la utilizaría en el futuro para los trámites sucesorios del cantor. Si Berta trajo consigo copia de la partida original de nacimiento en su viaje en 1893, se desconoce.

Quizá este intento se asociaba con la posibilidad de una amnistía generosa por parte del gobierno francés para los infractores, que hemos visto que no se produjo. Además, deben de haber pesado también los intentos del cantor de disimular su origen, porque con la partida de nacimiento francesa quedaba en evidencia que era hijo natural. Lo concreto es que ello implicaba una situación humillante, y ambos deseaban ocultarla.

Que la situación legal con Francia fue decisiva lo señaló en su momento Adela Blasco de Defino, esposa del administrador de Gardel, Armando, quien remitió en noviembre de 1981 una nota a la señora Iris Marga, presidente de la Casa del Teatro de Buenos Aires. Entre otras cosas decía:

> La situación personal de Carlos, como nativo francés, colocado ante las dificultades que lo señalaban como desertor –y para peor en tiempos de guerra– y su vehemente deseo de obtener por derecho la calidad de ciudadano argentino, que ya le pertenecía por ejercicio y amor a nuestro país, explican la actitud asumida en la emergencia y todo el tejemaneje en torno a esta cuestión. Al respecto habíamos recibido aclaraciones de su propia y "venerada madre" (Ostuni, 1995: 119).

La solución para eludir toda obligación militar y poder tramitar un pasaporte argentino era entonces conseguir un documento que no se apoyara en una partida de nacimiento. El camino escogido fue el de obtener una constancia uruguaya, aprovechando sus numerosas relaciones y dada la flexibilidad extrema de la legislación de ese país en este punto.

Así, el 8 de octubre de 1920 se registró como uruguayo residente en la Argentina,

en el Registro de Nacionalidad del Consulado de Uruguay en Buenos Aires. Su solicitud, que lleva el número de orden 10.052, en la parte donde debe acreditar su identidad, en lugar de presentar una partida de nacimiento uruguaya –que no poseía– se acogió a la Ley de Organización Consular de Uruguay del 21 de marzo de 1906, reglamentada el 17 de enero de 1917, que en su artículo 85 establecía: “los agentes consulares no rehusarán certificados de nacionalidad a los que, careciendo de los documentos mencionados en el artículo anterior, justifiquen ser ciudadanos de la República por medio de testigos fidedignos, nacionales si fuere posible”. Como vemos, era notable la laxitud probatoria de la información requerida, dado que por mera declaración de testigos se podía obtener un Certificado Justificativo válido por un año.

Gardel dijo haber nacido en Tacuarembó el 11 de diciembre de 1887 y ser hijo de Carlos y María Gardel, ambos uruguayos y fallecidos. Los testigos fueron Juan Lagisquet y José Razzano, oriundos de ese país. Obtuvo así la Matrícula Justificativa N.º 10.052 firmada por el cónsul uruguayo Bernardo Milas. Con dicha documentación, el cantor pudo tramitar la Cédula Policial Argentina N.° 383.017, el 4 de noviembre de 1920. Le resultó fácil eludir la obligación, ante el Ministerio del Interior argentino, de presentar una partida de nacimiento inexistente que Carlos Gardel sustituyó por este certificado de uso interno, dentro del Consulado Uruguayo, sujeto además a verificación obligatoria de veracidad dentro de un año. Esta última cláusula limitante no figuraba impresa en el documento que portaba Gardel, por lo cual el detalle pasó inadvertido frente a las autoridades argentinas.

Se ha señalado que fue vital la colaboración del comisario Eduardo de Santiago, por entonces jefe de Investigaciones de la Policía Federal Argentina, quien dirigió al artista “en la solución de la faz documental desde 1920 a 1930: registro de nacionalidad uruguaya, ciudadanía legal argentina, enrolamiento y pasaportes” (Silva Cabrera, 1967: 180). De Santiago era un exiliado uruguayo cuyas vinculaciones políticas con el radicalismo le habían permitido acceder a ese cargo. La versión se fortalece si tenemos en cuenta que el testigo Juan Lagisquet era un uruguayo que había sido alto funcionario policial en Tacuarembó antes de radicarse definitivamente en Buenos Aires (además de amigo de Razzano).

El Certificado Justificativo original expedido el 8 de octubre de 1920 por el Consulado General de la República Oriental del Uruguay en la Argentina fue remitido por Adela Blasco de Defino a la Casa del Teatro, donde permanece. En la carta que lo acompañaba, señalaba: “Tengo en mi poder desde hace muchos años el documento original cuya entrega le hago en este acto; […]. El documento es absolutamente falso y fue obtenido por Carlos por mediación de un amigo y de un funcionario consular uruguayo de entonces, con el único fin de poder tramitar posteriormente la ciudadanía argentina” (Ostuni, 1995: 119).

La desprolijidad con que Gardel se “hace uruguayo” es notable. Aparece como hijo de un matrimonio cuyos dos miembros se apellidan Gardel, el día de su nacimiento es real, pero cambia el año, como una forma de despistar cualquier investigación al

respecto, y logrando "tener" de esa manera, treinta y dos años de edad, con lo cual se protegía de cualquier reclamo francés de orden militar al superar los treinta. Además, 1887 era el año de nacimiento de Razzano, por lo que en adelante los miembros del dúo tendrían la misma edad.

Gardel solicitó a la Justicia Federal su carta de ciudadanía argentina, mediante un acta de presentación que dice:

> En Buenos Aires, a los 7 días del mes de marzo de 1923 ante el señor Juez Federal de la Capital compareció don Carlos Gardel, natural de Uruguay, de 35 años, de estado soltero, de profesión artista, domiciliado en la calle Rodríguez Peña N.° 451 y expuso: Que deseando obtener carta de ciudadanía argentina y encontrándose en las condiciones que determina la ley, solicita del Juzgado se sirva acordársela, previa declaración jurada de los testigos don Ramón T. Urruchúa y don Luis A. Brenna, quienes presentes en este acto manifiestan que no le comprenden las generales de la ley y que les consta por conocimiento personal que el recurrente es mayor de diez y ocho años y que tiene 15 años de residencia inmediata y continua en el país, agregando por último que lo consideran como persona honrada y de buena costumbre.

Pudo obtener así la libreta de enrolamiento argentina, expedida el 9 de mayo de 1923, con la matrícula 1717. Solo que ahora, en otra desprolijidad documental, la madre de Gardel aparecía con su verdadero nombre, Berta. Con este documento Gardel obtendría el pasaporte. Así, el 30 de junio Gardel logra firmar contrato para viajar a España, lo que se concretaría el 15 de noviembre.

El 21 de junio de 1927 Gardel volvió a empadronarse y se le extendió una nueva libreta de enrolamiento, matrícula individual 236.001 y, como antes, entre ambas libretas los datos también difieren. En la primera, Gardel medía 1,64 m, mientras que en 1927 había crecido a 1,70 m, lo cual resulta sugestivo, dado que entre un trámite y otro el cantor pasó de los 33 a los 37.

En esta verdadera saga documental, aún habrá más. En 1931, Gardel tramita en París la Carta *Valable*, un requisito exigido a los artistas extranjeros para su actuación en Francia. En la solicitud que debía completar, afirma que es hijo de Carlos Gardel, oriundo de Salto (Uruguay) y de María Martínez, nacida en Mendoza (Argentina). Finalmente, en 1932 tramita en Niza un nuevo pasaporte, que le es extendido el 13 de diciembre de ese año, y que será el que llevaba el cantor el día de su muerte.

Como vemos, según estos documentos, Gardel ha tenido tres madres diferentes, dos uruguayas y una argentina, y dos padres de nombre Carlos, uno oriundo de Salto y otro de Tacuarembó. Es evidente la falsedad del proceso, que nació de un acto fraudulento y desprolijo. Además, se advierte cómo Gardel procuraba cubrir el fraude original con nueva información falsa. Como parte de este deliberado caos documental, señalemos finalmente que toda la documentación figuraba a nombre de un inexistente Carlos Gardel, su nombre artístico. Esta confusión sería aclarada por él mismo en su testamento ológrafo, redactado el 7 de noviembre de 1933:

> Primero, soy francés, nacido en Toulouse el día 11 de diciembre de 1890, y soy hijo de

> Berthe Gardes; segundo, hago constar expresamente que mi verdadero nombre y apellido son Carlos Romualdo Gardes, pero con motivo de mi profesión de artista, he adoptado y usado siempre el apellido 'Gardel', y con este apellido soy conocido en todas partes.

Confusiones periodísticas sobre el nacimiento de Gardel

A partir de este proceso fraudulento, las respuestas verbales que Gardel daba a los periodistas sobre su origen eran deliberadamente confusas. Esas declaraciones o comentarios a sus amistades, en las que el cantor respondía con contradicciones flagrantes, evasivas o directamente desviándose hacia el sentido artístico de su pertenencia, sirvieron de base a las fantasías más disparatadas, tanto respecto de su lugar de origen como en relación con el año de su nacimiento.

Hay numerosas referencias de las pistas falsas que emitía sobre el año de su nacimiento, por lo que diferentes testigos de época le atribuyen distintas edades. En muchos casos se asociaban a 1887, pues era obvio que Gardel mantenía una postura coherente relacionada con la documentación con la que se movía por el mundo, pero en otros casos declaraba edades aún mayores, remontando los cálculos a 1883 o 1885, o mucho menores, 1897.

Ninguna de esas informaciones tiene relevancia, dado que son evidentes cortinas de humo para velar la verdad sobre su nacimiento en Francia. Se declaró así nacido en Buenos Aires, rioplatense, nacido en Tacuarembó, y los periodistas señalaban que era francés, uruguayo, de Buenos Aires. También ocultaba con celo ser hijo de madre soltera y planchadora.

Las fantasías nacidas a partir de esas pistas falsas sembradas involuntariamente por Gardel serían la base material de la "leyenda uruguaya" sobre su nacimiento, uno de los mitos creados alrededor de su figura. Jamás imaginaría el cantor las consecuencias polémicas de estos actos, cuando desde cierta forma particular de apropiarse de los mitos se construyeran los castillos de arena en que se han basado estériles polémicas que canalizaron tantas energías, cuando hubieran podido ser aplicadas de forma más creativa. Pero queremos llamar la atención sobre un detalle que este debate casi ingenuo sobre el lugar de nacimiento de Gardel ha dejado en un segundo plano: el hecho real de que este inmigrante francés adoptó voluntariamente la nacionalidad argentina, lo que es coherente con su vida personal y artística. Fue parte del caudaloso proceso migratorio que buscó construir y afirmar una nueva identidad nacional. En su caso, lo inició con la música "criolla", que suponía más ligada a una tradición local, aunque terminó dando forma definitiva al tango cantado, el aporte más perdurable de la identidad musical rioplatense frente al mundo.

19

Días de radio

Los hombres se sentaron frente al escritorio. Tras un breve intercambio de palabras amables, el empresario sentado en el sillón principal comenzó:

–José, estamos interesados en que Carlos cante para nosotros.

–Cómo no –respondió el interpelado–. Me parece una buena idea. Eso sí, tenemos que hablar de números…

–Claro, claro. ¿En qué cantidad habían pensado?

El hombre se tomó su tiempo. Aspiró una honda calada a su cigarrillo y luego tiró a boca de jarro:

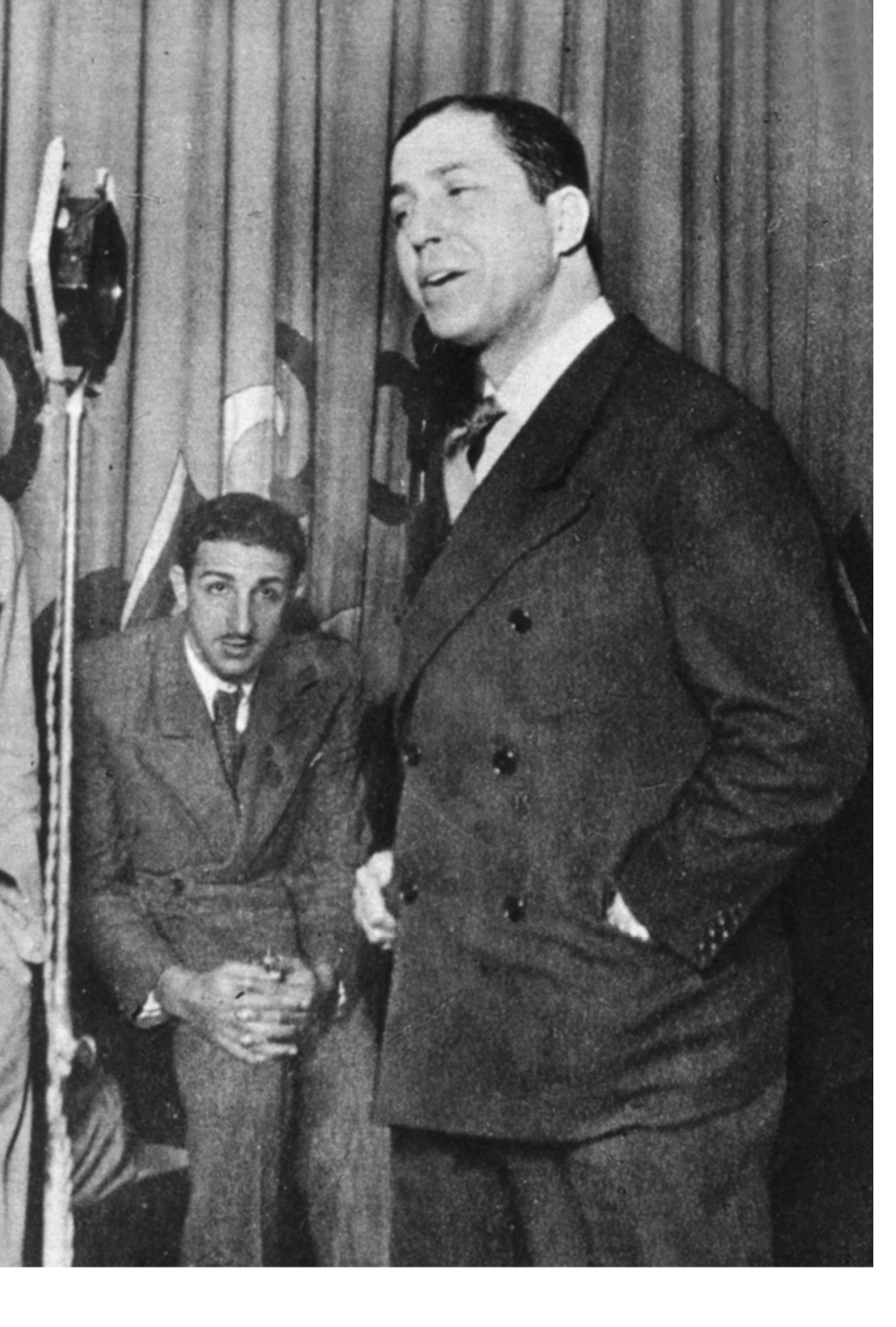
–Quinientos pesos.

–¿Quinientos pesos? ¿Por mes?

–¡No! –apuntó Razzano, soltando una densa nube de humo–. Por audición, y no más de seis canciones.

Los empresarios se miraron atónitos. Sin embargo, y tras un breve cabildeo, aceptaron. José Razzano había obtenido el primer contrato radiofónico para Carlos Gardel, por el cual se estipulaba una serie de audiciones para Radio Brusa.

Corría el invierno de 1928. A esa altura, las radios argentinas estaban controladas casi en su totalidad por cuatro grupos financieros: el de Gache y Devoto, dueños de LOW Radio Grand Splendid, Radio Mayo y Radio Rivadavia; Jaime Yankelevich dirigía Radio Nacional, Bernotti, La Nación y Cultura y Porteña; Teodoro Prieto hacía otro tanto con su radio homónima, además de Radio Argentina y Radio Fénix, y la Sociedad Anónima Radio Buenos Aires tenía bajo control a La Razón y Brusa.



Lejos había quedado aquella intervención informal de hacía cuatro años, cuando a expensas de Gache y el ingeniero Devoto, Gardel y Razzano –aún funcionando como dúo por entonces– hicieron su primera incursión radial para los micrófonos de la Splendid, ubicada en Santa Fe 1876. Los oyentes que sintonizaron la emisora aquella noche pudieron emocionarse con la voz de Gardel al entonar *Príncipe*, el tango de Anselmo Aieta, Rafael Tuegols y Francisco García Jiménez:

> Príncipe fui, tuve un hogar y un amor,
> llegué a gustar la dulce paz del querer;
> y pudo más que la maldad y el dolor
> la voluntad de un corazón de mujer...

Cuatro días después, Gardel volvió a los estudios, esta vez sin Razzano, pero acompañado por la orquesta de Francisco Canaro para interpretar *Como agoniza la flor* y *La garçoniere*, entre otras canciones.

Lejos estaba ya aquel 27 de agosto de 1920, ocasión en que, gracias al empeño del doctor Enrique Telémaco Susini y sus ayudantes, Buenos Aires escuchó por primera vez una transmisión radial. El lugar elegido fue el Teatro Coliseo, donde se presentaba la ópera *Parsifal*, de Richard Wagner, interpretada por la compañía lírica del Teatro Municipal de Río de Janeiro y la orquesta del teatro Costanzi, de Roma. Quedó inaugurada así la primera emisora, Radio Argentina, que sería pionera en Sudamérica y el mundo.

Durante los siguientes años aparecieron amplificadores y bocinas en forma comercial, con lo que la audiencia comenzó a crecer rápidamente. Asimismo surgieron, empujadas por las firmas del mercado radioeléctrico que veían a la radio como un medio para acrecentar sus ventas, las primeras radios de carácter comercial: Cultura, Sud América y Brusa.

Las nuevas emisoras, cada una con sus particularidades, comenzaron a pensar en la producción de programas específicos que se sumaran a la reproducción de los conciertos y óperas que venían haciendo. Surgen así las audiciones, números preparados en exclusividad para ser interpretados desde los estudios de la radio (también por entonces se crean los *reclames*, galicismo que denominaba a los avisos publicitarios y que servían para financiar la emisión de los programas).

En este contexto, la pelea de box del 14 de septiembre de 1923 entre Luis Ángel Firpo y el campeón del mundo, el norteamericano Jack Dempsey, definió mucho más que el título. El combate, llevado a cabo en la tierra del campeón, se retransmitía a la Argentina con unos minutos de demora. La radio, por entonces, carecía de altavoces, y la única manera de escucharla era a través de unos auriculares. Así, los vecinos se congregaban alrededor de la única radio del barrio (pese a la expansión, aún eran pocos los aparatos que circulaban entre la población), frente a la cual se ubicaba su propietario con los auriculares puestos, retransmitiendo como podía lo que escuchaba. La pelea, polémica y breve, fue estirada varias horas por los locutores encargados de cubrirla (para poder introducir *reclames*), y tuvo tanta repercusión que la filmación

sería exhibida en los cines durante años. Finalmente Firpo perdió, pero lo más importante es que dicha transmisión trajo consigo no solo el enriquecimiento del “diccionario” popular –palabras como *speaker*, *push-pull* o *superheterodino* comenzaron a escucharse en boca de todos–, sino en especial, el *boom* de la venta de receptores a galena, y el verdadero comienzo de la masividad de la radiofonía en la Argentina.

Con la incorporación de nuevos oyentes, comenzaron también a ganar espacio en el aire las orquestas de tango y baile, los dúos criollos y solistas, así como toda una serie de personajes ligados al amplio mundo de la música criolla y el entretenimiento popular.

Sin embargo, y pese al evidente crecimiento de las radios, el nivel de precariedad de estas era aún muy grande, y no todos los artistas podían arreglar tan buenos acuerdos como aquel que Razzano gestionara para Gardel. La cancionista Rosita Quiroga, quien debutara en 1924 para Radio LOY –propiedad de Jaime Yankelevich–, recordaba que todavía en 1928 los contratos radiofónicos eran bastante precarios, si no nulos. Yankelevich, por ejemplo, no les pagaba con dinero, sino “con camas de bronce y latas de aceite ‘Cubillas’” (un aceite de oliva importado). Y en cuanto a las características técnicas, la emisora contaba con un solo estudio que carecía de micrófonos. Para lograr salir al aire existía un teléfono que el artista tenía que tomar entre sus manos y cantarle a la bocina del aparato. Además, los artistas tenían que presentar sus propias canciones, y hasta dar la hora (el cantor Charlo, por ejemplo, quien se iniciaría en dicha radio hacia 1928, envolvía una sartén con una toalla y la golpeaba como si fuera una campana y decía “son las diez de la noche”).

La astucia de Razzano y el talento de Gardel supieron conseguir otras condiciones. Es así que tras aquel exitoso debut por los micrófonos de Brusa, Carlos se transformaría en un número repetido de la radiofonía argentina, intercalándose entre Prieto, Argentina, Fénix, Buenos Aires, Nacional, Sociedad Cerealistas de Rosario y tantas otras.

Gardel en España: el espaldarazo internacional

Primer viaje

Desembarcando

En 1923, el dúo Gardel-Razzano ya era considerado el número uno de la Argentina; los cantores se incluían entre los artistas mejor pagos, y sus discos eran un éxito de ventas. En los primeros meses de ese año fueron tentados a realizar una gira por España, junto a la compañía teatral encabezada por Enrique de Rosas y su mujer, Matilde Rivera, contratados por el empresario Francisco Delgado para actuar en los "fin de fiesta" de los espectáculos y en los números camperos que contenían las obras que se representaban. Así, el 30 de junio firmaron contrato.

A fines de octubre, el dúo y la compañía se presentaron en Montevideo durante casi tres semanas. En esos días, los cantores concurrieron al estudio de fotografía de José Silva –con quien se venían fotografiando desde hacía varios años– y, ataviados como gauchos, encargaron una serie de fotos "bien camperas". La idea era llevar unas cuántas copias para repartir en la estadía en España, ya que era un mecanismo de difusión esencial en la época. En esa ocasión, Silva había elegido un fondo de cortinas color crema, y Carlos, no muy convencido, pues tenía la idea de utilizar algún paisaje campero para reforzar la "estética criolla", optó por no decir nada. Luego de las tomas, Razzano y Gardel se miraron y, antes de retirarse, le recordaron al fotógrafo lo del paisaje. Al día siguiente, con las fotografías ya reveladas, Silva agregó al fondo unos árboles pintados. El resultado, a todas luces artificial, era no obstante bastante efectivo. "Gardel hacía todo creíble: sus poses, su sonrisa, aquella mirada" (Butazzoni, 1998), justificaba el fotógrafo.

El 15 de noviembre, acompañados por los guitarristas José Ricardo y Guillermo Barbieri; el representante artístico en Europa, Luis Gaspar Pierotti, y Mariano Alcalde en calidad de valet, partieron de Buenos Aires rumbo a España, en el buque alemán Antonio Delfino. Eduardo Bonessi, encargado de la enseñanza y profilaxis vocal de Gardel, los acompañaba.

En Montevideo se incorporarían los miembros de la compañía teatral. El corresponsal Serrano Clavero, de *El Diario Español*, viajaba también en el barco y quedó admirado de los trajes gauchescos que llevaban, con cinturones adornados con monedas de plata y oro; prendas que acompañarían a Gardel en sus presentaciones por Europa y los Estados Unidos, como imagen sui géneris de un criollismo *for export*, un aspecto exótico que inicialmente facilitó la recepción de un público ávido por la



novedad que llegaba desde las lejanas y ubérrimas pampas argentinas.



El 25 de noviembre, el barco atravesó la línea del Ecuador y fue el momento de celebrar la tradicional ceremonia de arrojar botellas al mar con mensajes y homenajear al rey Neptuno. En esas fiestas Gardel fue bautizado “Sábalo”, en obvia referencia al pez de río de boca grande, célebre por su voraz apetito, mientras que Razzano se ganó el apelativo de “Bagre”, seguramente en alusión a su rostro, de gesto más inexpresivo. El médico Enrique Finochietto –quien también viajaba en el barco y mantendrá su vínculo con los cantores en Madrid– organizó una cena y mandó imprimir un menú, fechado “en el Ecuador [sic], el 29 de noviembre de 1923”, cuya página central se titulaba “El sóviet de los tragones”. A continuación había una poesía, que sería “improvisada y recitada por el vate español Sr. Serrano Clavero”, con unas cuartetas satíricas sobre Gardel: “He visto al joven Gardel / tragando como un lebrel / cuanto llegaba a su mano, / mientras gozaba Razzano / viéndolo gozar a él” (*Flash*, 1981).

En los primeros días de diciembre, el vapor recaló en el puerto de Vigo. El cónsul argentino Agustín Ramón, hombre de teatro, los llevó a la mejor taberna del puerto gallego, donde a pedido de Gardel les habían preparado diez platos distintos a base de pescado. España atravesaba una etapa de prosperidad económica general que hizo crecer a las principales ciudades españolas, expandiendo las actividades vinculadas al mundo del espectáculo.

Una vez instalados en Madrid, la presencia del dúo será difundida oralmente por quienes ya los conocían de Buenos Aires o por quienes habían recibido comentarios de la calidad del conjunto, en particular de Gardel. El autor teatral Jacinto Benavente, que los había escuchado en 1922, al encontrar a Carlos en una de sus visitas al saloncito del Teatro de la Comedia, donde concurría a diario a jugar ajedrez, abrazó al cantor y dijo a quienes los rodeaban: “¡Este es el hombre que me ha hecho pasar mis mejores ratos en la Argentina, oyendo sus canciones!”.

En esta primera estadía en España, los artistas mantuvieron los hábitos noctámbulos que los llevaban a cenar a las tres de la mañana. Frecuentaron los cafés de la Puerta del Sol, donde conocieron al escritor Valle Inclán y a actores como Guerrero o Díaz de Mendoza.

Otro de los que se hallaban presentes era el torero Ignacio Sánchez Mejías. En su cerrado andaluz, el torero miró a Gardel un rato largo, y luego dijo:

–¡Mi mare!... ¡Si me habrá hablao la argentinita de ti! ¡Bendigo a Dio que te trajo a mi tierra y m’evita er viaje que iba a jacé pa’ conocerte!,

Gardel, halagado, entonó una pequeña canción. Al finalizar, Sánchez Mejías se levantó para felicitarlo y agregó:

–¡Osú! Encarnación no desajeraba, ¡no! Esto es gloria de cante jondo, tamién. Carlos no echa er jipío pa’ lucimiento na más, sino que se lo clava a uno en er arma…

El dúo había llevado, como siempre, un repertorio mixto compuesto de canciones criollas y algunos tangos, interpretados como solos por Gardel. Seguían así los senderos iniciados desde las primeras décadas del siglo veinte por distintos artistas rioplatenses. Así, por esos años llegan a España los hermanos Antonio y Celestino Petray –

destacados cantautores de la *troupe* de los Podestá–, junto con Alfredo Gobbi, para representar la primera obra de carácter criollo, *Juan Moreira*, y actúan durante cuarenta y cinco días en el teatro La Gran Vía, de Barcelona, y luego en el París, de Madrid. Se difunden así la vidalita y la milonga gauchescas y, más adelante, la milonga suburbana y el tango argentino. Los registros iniciales con tangos se grababan en cilindros de dos minutos de duración y se podían escuchar exclusivamente en los fonógrafos de Edison. *La Morocha*, interpretada por Flora de Gobbi, y *El Porteñito*, por Fígoli y Alfredo Gobbi, circularon de esta forma. El primer tango argentino registrado en España fue *El choclo*, en 1909. Al año siguiente aparecieron "tangos argentinos" compuestos por autores españoles.

El tango estaba de moda en París en 1912 e ingresó a través de Barcelona, donde, en la ancha avenida del Paralelo, sus numerosos teatros, cabarets y lugares danzantes le dieron rápida cabida. En el famoso cabaret Maison Dorée se organizaban los célebres tés danzantes para bailar con esa sensual música. En 1914 llegó de Francia, huyendo de la Guerra Mundial, el bailarín argentino Bernabé Simarra, e instaló una academia de baile con gran repercusión.

Este nuevo género encontró un refugio esencial en el Barrio Chino de Barcelona, aledaño al puerto y muy cercano al centro histórico y geográfico, donde convivían obreros con elementos marginales, y los burgueses que concurrían a los teatros y cabarets, donde el tango y la prostitución se daban la mano. El Barrio Xinés de chino solo tenía el nombre, que le fue dado por un periodista catalán en los años veinte después de haber visto una película sobre el Chinatown de San Francisco.

Otros tangos se habían introducido de la mano del cuplé y de la zarzuela. En 1912 desembarcó Linda Thelma, que a estos géneros les sumaba tangos primitivos y picarescos. El proceso se fortaleció con la llegada a España, en 1922, de la compañía teatral de Enrique Muiño y Elías Alippi donde cantaban en escena Vicente Climent, quien en Madrid interpretó *La copa del olvido*, y Celia Louzan, con *Mi noche triste*, acompañados por el pianista Roberto Emilio Goyeneche.

También en ese año llegó a Madrid la compañía de Catalina Bárcena y Manuel Collado, para representar *El cabaret de los pájaros* en el teatro Eslava. Como fin de fiesta actuaba el cantor y cómico Francisco "Pancho" Spaventa. Vestido de gaucho en los días festivos y con frac, en los laborables, el cómico obtuvo un gran éxito con su espectáculo, en el que intercalaba chistes y tangos, interpretados en forma muy distinta a cómo se cantaban en Buenos Aires. Francisco Canaro, que lo vio en España, ha señalado en forma bastante despectiva: "Pancho Spaventa tenía una manera muy rara y muy personal de interpretar los tangos, que desdibujaba los rasgos típicos de nuestra canción porteña, pero él reforzaba sus actuaciones contando cuentos con cierta gracia"; mas a los españoles les encantaba. El comediógrafo español Gregorio Martínez Sierra presentó su compañía en el Teatro Novedades de Barcelona ese mismo año, y las actuaciones de Spaventa en los entreactos le permitieron repetir el éxito de Madrid. Spaventa consolidó su éxito tras realizar diversas grabaciones discográficas para el sello

La Voz de su Amo, que se difundieron por toda España.

Sin embargo, las opiniones de los críticos españoles sobre las letras de tango eran profundamente mordaces. En Barcelona, Cabañas Guevara recordaba que "El Paralelo, que había bailado con obsesión el tango, no lo cantó, lo rió", haciendo alusión a las parodias que se montaban en los cabarets y pequeños teatros que se extendían sobre la avenida. En este oficio se destacó el periodista Rafael Moragas, quien escribió un opúsculo titulado *Sea usted argentino en quince lecciones*, con el seudónimo de Teodoro Coll, alias Avenida de Mayo. Cada lección constituía una parodia de un tango de moda. En distintos locales del Paralelo se escenificaban los tangos más dramáticos y, entre ellos, justificadamente, se llevó las palmas la sanguinolenta letra de *A la luz del candil*: "¡Y allí comisario, si usted no se asombra, / yo encontré dos vainas para mi facón! / Las pruebas de la infamia / las traigo en mi maleta: / ¡las trenzas de mi china / y el corazón de él!".

Atraídos por la creciente repercusión del tango en la península, en 1923 llegó el conjunto Los de la raza, dirigido por Alfredo y Julio Navarrine. Todos estos artistas fueron creando las condiciones para que la sociedad española absorbiera el tango. Pero para que el tango cantado triunfara, debían sumarse poesías de mejor calidad y un nivel interpretativo que en esa época solo Gardel comenzaba a desarrollar. Fue un proceso paulatino que el dúo iniciaría en la capital española.

El debut en Madrid

El 10 de diciembre de 1923, Gardel y Razzano debutaron en el teatro Apolo, conocido como "la catedral del género chico"; un espacio central en el mundo del espectáculo madrileño, siempre abierto. Ir a la cuarta función ("la cuarta de Apolo") era un clásico en la noche madrileña, donde reinaba el sainete.

La compañía teatral Rivera-De Rosas representó la obra de Florencio Sánchez *Barranca abajo*, y como fin de fiesta el dúo interpretó su repertorio de música criolla y algunos tangos cantados por Gardel; entre ellos, *Mano a mano*, de Celedonio Flores. Los comentarios en los diarios madrileños fueron, según Razzano, "reticentes" en relación con la compañía teatral, pero unánimemente favorables respecto de la actuación del dúo. Así, el diario *El Liberal* del 16 de diciembre comentaba: "Gardel-Razzano no defraudaron la expectación que se había despertado al anuncio de su actuación, son dos... ¿cómo los llamaríamos?... 'Cantaores' de aires populares, que dicen bien las letrillas de su pintoresco repertorio y que tocan la guitarra con verdadero arte. El teatro estuvo lleno, y puede asegurarse que lo estará todos los días mientras actúen estos artistas".

En los días siguientes, la compañía pondría en escena otras obras, siempre con el número de cierre a cargo del dúo. Entre los numerosos espectadores figuraba la infanta Isabel de Borbón –que había visitado la Argentina con motivo de los festejos por el Centenario de la Independencia–, en algunas ocasiones acompañada por la reina Victoria Eugenia, y en otras por las jóvenes infantas de la casa real. Luego de las funciones invitaba a los cantores a su palco para que las niñas admiraran los trajes

gauchescos del dúo. En cada presentación, las letras de los tangos impresas en volantes se repartían entre los asistentes, entre otras cosas, para aclarar el significado de algunas palabras tomadas del lunfardo. Gardel estaba, como siempre, rodeado de mujeres, sobre las que ejercía un gran atractivo. La famosa cantante y actriz Imperio Argentina también conoció a Gardel en 1923, en Madrid, ya que concurrió a verlo al Apolo. Al terminar la función, lo esperó con su padre para saludarlo, y él los recibió con gran afecto, recordando viejos tiempos de Buenos Aires.

El 7 de enero, con *Acidalia*, de Darío Nicodemi, culminó la temporada en el Apolo totalizando unas cuarenta representaciones. Al día siguiente, la compañía en pleno debutaría en el Teatro Price, poniendo en escena la obra *Madre tierra*, de Alejandro Berruti. Pero Gardel y Razzano se desvincularon de la empresa, con la idea de visitar Francia. La principal razón de esta separación estaba ligada al hecho de que el dúo cobraba un alto estipendio por sus presentaciones, llevándose casi la misma suma que el resto de la compañía. Además, el primer contacto directo con parte del público español se había cumplido con éxito, lo que ya era muy importante en la estrategia de difusión para la venta de los discos, la principal fuente de ingresos del dúo.

El reencuentro con la familia francesa

La relación de Gardel y su madre con los miembros de la familia en Francia se fortaleció cuando Berta y Charlotte (esposa de su hermano Jean) comenzaron a mantener una relación epistolar más intensa desde que el matrimonio regresó a Toulouse, hacia fines de 1917, tras pasar una temporada en el norte de África. Cuando las circunstancias económicas lo permitieron, Berta empezó a viajar periódicamente para ver a su familia. Lo hacía en el buque Massilia, para establecerse tres o cuatro meses en su ciudad natal, en compañía de su madre, Hélène, y de su hermano, Jean. Viajaba como pasajera en segunda clase, pero la oficialidad del barco, prevenida de que se trataba de la madre de Gardel, tenía con ella consideraciones especiales. En los comienzos de 1924 se encontraba instalada en su ciudad natal, y Gardel ansiaba verla, al mismo tiempo que conocer finalmente a su familia de origen.

Permanecieron cuatro días en Toulouse, disfrutando del afecto familiar, y luego partieron en el Express du Midi a París, la mítica capital europea, centro de la cultura occidental y paso obligado de los argentinos de clase alta y los artistas que buscaban una consagración internacional. Gardel, dada la gran confianza que se tenía en el manejo del idioma por haberlo escuchado de chico, lo fue recuperando rápidamente y ofició de cicerone. Concurrieron a las grandes tiendas de las Galerías Lafayette, donde ambos gastaron una buena parte de los honorarios ganados en España en regalos para los amigos. Razzano le compró a Gardel un paraguas con empuñadura de oro, que el cantor perdió en Buenos Aires en su primera visita al Café de los Angelitos. Volvieron a Toulouse a visitar otra vez a la familia y después de otros cuatro días se embarcaron en el vapor Giulio Cesare a la Argentina, donde arribaron el 13 de febrero de 1924. El 27 de febrero, en el buque Massilia, lo haría su madre.

Segundo viaje

La importancia de Barcelona en la consolidación del artista

El 17 de octubre de 1925, Gardel –ya sin Razzano, retirado del canto y ocupado exclusivamente de la representación artística del cantor en la Argentina– viajó de nuevo a España acompañado por su guitarrista, José Ricardo. Embarcaron en el transatlántico Principessa Mafalda con los miembros de la compañía Rivera-De Rosas, que presentaría *La mala reputación*, de González Castillo y Mazzanti, en el Teatro Goya de Barcelona, el jueves 5 de noviembre. Gardel debutó cinco días más tarde haciendo el fin de fiesta, y los diarios locales comenzaron a hablar de sus éxitos con los tangos: *Dónde estás corazón*, *Esta noche me emborracho*, *Entrá nomás*, *Nunca más*, *Fea* y *Buenos Aires*. Actuaría en este teatro hasta el 23 de diciembre. Las casas de discos promocionaban sus grabaciones comparándolas con las del tenor aragonés Miguel Fleta, y el cantor aprovechó sus intervenciones en la radio catalana para anticipar los temas que interpretaría en el teatro, los contenidos de los discos que llegaban desde la Argentina y los que pensaba grabar en Barcelona.

Como hemos visto, los tangos gozaban ya de una importante aceptación en esta ciudad. La alta burguesía local miraba permanentemente a París, por lo cual, si en esa ciudad el tango triunfaba, tenía el pasaporte asegurado a Barcelona. Gardel fue el centro de las atenciones de ese medio, y la primera de las numerosas y refinadas recepciones que lo tendrá como atracción de moda será una velada musical en el palacio de Isabel Llorach, presidenta del Conferentia Club. Allí paseó su estampa porteña vestido de elegante frac. En las torres de Sarriá y de la Bonanova se sucedían las fiestas en su honor, de riguroso esmoquin, donde corría el champán francés y la cocaína, bautizada *plis* o *prissé*. El Círculo Militar y el Círculo Ecuestre en la Plaza de Cataluña también se disputarían la presencia del cantor.

Como bien describió Hans Christian Andersen en 1862, Barcelona era “la París de España”, y Gardel quedó encantado con la ciudad. Esta había tenido un temprano desarrollo industrial en el siglo xix, que consolidó una burguesía industrial y comercial significativa, así como un combativo proletariado fabril. Se transformó rápidamente en un centro cultural importante, con museos, librerías, bibliotecas y una avanzada arquitectura que la haría famosa, con teatros de excelente acústica, adonde los mejores artesanos europeos acudían para embellecer los parques y edificios con sofisticados herrajes y bellos *vitraux*.

Además, su ubicación era privilegiada. Lindante por el sudeste con el mar Mediterráneo, asentada en una llanura y rodeada por los ríos Besós y Llobregat y un semicírculo de montañas, tenía su punto de referencia en el cerro Tibidabo. Las recorridas por las ramblas del Mediterráneo y la caminata hacia el cerro Montjuïc, cumpliendo con el tradicional *footing*, formarían parte de las actividades de Gardel durante su estadía.

La definida personalidad de los catalanes se reflejaba en su fuerte vocación autonomista, y entre 1913 y 1923 tuvieron un estatus de semiautonomía, hasta que en 1931 proclamaron la República Catalana. Barcelona tenía una activa vida nocturna, con teatros y numerosos sitios donde se bailaba, cantaba y, por supuesto, se comía

bien, un tema decisivo para nuestro artista.

Socialmente, Gardel se rodeó de otros artistas, como el tenor Miguel Fleta y el dramaturgo y pintor Santiago Rusiñol, quienes se convirtieron en sus acompañantes más permanentes. Los anuncios de la prensa que promocionaban sus discos y la venta masiva de sus grabaciones mostraban a las claras la penetración que había logrado en vastos sectores de la sociedad española. Se alojó en el Hotel Ritz y solía comer en el restaurante El Canario de la Garriga, aunque también frecuentaba el restaurante La Barceloneta, en el Paseo Nacional, sitio obligado de todos los tangueros argentinos que llegaban a Barcelona. Enrique Cadícamo recordaba que en una pared de ese lugar se exhibía una foto dedicada por Gardel, con la siguiente frase: "Al personal de la Barceloneta. Un estómago agradecido. Barcelona, 1925". Quizá fue la noche en que varios pintores y escritores lo homenajearon con una cena, ocasión en que el artista cantó sus tangos por espacio de más de dos horas.

Esta casa de comidas era famosa porque en sus fondos tenía un vivero alimentado con agua de mar, con langostas vivas provenientes de las costas de África. Los parroquianos podían elegir las que más les gustaran, y un joven con una caña las separaba para que el chef las preparara al coñac o a la mayonesa. El propietario del salón, Andrés Mestre Damaison, en 1975 recordaba aún la visita de Gardel: "Me parece verlo entrando por esa puerta. Andaba pausadamente, algo inclinado sobre la izquierda, con aire no de cansado, sino de un filósofo que ha recibido muchas lecciones de la vida". Cobijados por la amable Lola Damaison, artistas de la talla de María Barrientos, Picasso, Gaudí y García Lorca solían asistir a su local.

> El mismo día que Gardel llegó a Barcelona, Planes, un artista que frecuentaba el restorán, lo trajo aquí y se lo presentó a mi madre –continúa Andrés Damaison–. Esta le confesó que nunca había escuchado un tango, a lo que Gardel, con esa media sonrisa tan suya, se ofreció: "Si me permite, señora, voy a cantar para usted". Y nos regaló siete u ocho tangos. Entre aquellos creo recordar *El bulín de la calle Ayacucho*, *Pedime lo que quieras, Corazón de arrabal*, y uno cuya letra decía "Serás la madre de mi hijo pero mi mujer jamás" (*Siete Días,* 1975).

Entre las especialidades de la casa, Gardel sentía fascinación por la butifarra con judías blancas (a las que él, a usanza argentina, llamaba porotos), así como el arroz de pescado, los callos y la crema catalana.

Entre el 26 de diciembre y el 9 de enero de 1926, Gardel, siempre acompañado por la guitarra de José Ricardo, graba para el sello Odeón de España veintiún temas en treinta matrices, ante un micrófono en lugar de la tradicional bocina, usando por primera vez el sistema eléctrico. Esto constituía un salto cualitativo en su carrera artística, dada la gran diferencia que representaba con el método de grabación acústico empleado hasta entonces en Buenos Aires.

El hecho de que las grabaciones fueran casi exclusivamente de tangos evidencia que la demanda local exigía ya, de forma definida, ese género. La mayoría correspondían a autores argentinos, pero cabe destacar que Gardel también incluyó temas de autores

locales, que impactaron fuertemente en los medios españoles. Así, de Teodoro Diez Cepeda, conocido como "Amadeo Rey", tomó el tango *Dolor*. Otro tango, *Corazón de arrabal*, pertenecía al músico barcelonés Manuel Jovés, quien había emigrado a la Argentina en 1908 con un sólido prestigio como creador de música española. Con el autor y director teatral y cinematográfico Manuel Romero, generó una serie de tangos que serían decisivos en el repertorio gardeliano: *Buenos Aires*, *Patotero sentimental* y *Nubes de humo*, entre los más destacados.

El éxito de las presentaciones de Gardel en la ciudad será de tal magnitud que los diez días de contrato iniciales se extenderán a casi dos meses. Se iniciaba así una relación de entrañable cariño del artista con Barcelona, que se profundizaría durante los próximos años y perduraría después de su muerte. Gardel lo relató de esta manera, en una entrevista realizada luego de su retorno a Buenos Aires:

–¿A usted ya lo conocían? –preguntó el periodista.

–Personalmente no –respondió Gardel–. Estuve alguna vez en España, aunque en gira de paseo. Pero me conocían por los discos.

–¿Tiene aceptación la música criolla en Barcelona?

–Una aceptación loca...

Como se advierte, Gardel negaba en esta entrevista su anterior gira con Razzano, prolegómeno de las diferencias crecientes con su ex compañero artístico, pero todavía su socio en términos administrativos.

Debut en Madrid como solista

Ante el éxito cosechado en la ciudad catalana, el empresario Pepe Campúa contrató a Gardel para actuar en el teatro Romea de Madrid, un coqueto teatro apodado "la bombonera", ubicado en la calle Carretas a pocos metros de la Puerta del Sol. Gardel relató así ese momento:

> –¿Y de Barcelona?
> –Pasé a Madrid. […] Tenía un miedo bárbaro...
> –¿Por qué?
> –Porque atravesábamos la "cuesta de enero"[4]. Durante aquellos días Madrid es un cementerio. No se ve un alma por las calles, y las mejores compañías tienen que cerrar sus puertas por falta de público... El empresario me convenció, y como no tenía otra cosa que hacer, agarré viaje. Iba por diez días y trabajé un mes, día y noche. ¿Para qué le digo más? Aquello fue el acabose. Estaba terminando la temporada en Madrid cuando recibí un telegrama anunciándome que Razzano estaba enfermo, no era cosa grave, pero por las dudas había que liar los bártulos. No obstante, no pude omitir una temporada en Vitoria que tenía comprometida. Fui a estrenar el teatro principal de la villa, un teatro coloso para el pueblo, con dos mil plateas...
> –¿Y?
> –Fui por cinco funciones y tuve que hacer diez. Y aunque tenía contrato hasta junio para seguir en Zaragoza y Valencia, tuve que rescindirlo y venirme. Y, asimismo, tuve que rescindir un contrato en el Maravillas, un lindo teatro madrileño, cuya reapertura debía hacer (*Crítica,* 1926).

Más allá del tono triunfalista de estas declaraciones, que deben tomarse con cautela, dada la tendencia de Gardel a exagerar sus éxitos, la mención de que rescindió contratos parece ocultar que en realidad no tuvo demasiadas ofertas y que no logró la misma repercusión en Madrid que en Barcelona. Para colmo, el cantor, que tenía normalmente una buena salud, se vio afectado por los constantes cambios climáticos y debió guardar cama. Su guitarrista, el Negro Ricardo, lo asistió aplicándole ventosas y cebándole mate hasta su recuperación.

Una breve incursión por el País Vasco

Como vemos en la entrevista, el artista hace referencia a su actuación en Vitoria, la capital alavesa en el País Vasco, situada al sur de Bilbao. Allí debutó el 13 de febrero de 1926, en el Teatro Príncipe. Esta sala había abierto sus puertas al público como cinematógrafo el 25 de diciembre de 1925, pero recién en febrero del año siguiente terminó de construir su escenario. Para inaugurarlo, se organizó un espectáculo de varietés, en el que además de Gardel participaron Pilar Calvo, anunciada como "notable bailarina", y la "bellísima cupletista" Salud Ruiz.

Por ese entonces, el cantor era desconocido en el País Vasco, y el diario local *La Libertad* del 11 de febrero daba cuenta de ello: "Carlos Gardel, notable artista argentino que debutará el sábado en el Teatro Príncipe. Ignoramos sus méritos artísticos, pero plumas autorizadas han escrito de él grandes elogios. Si es así, lo aplaudiremos". Cuatro días después, el mismo periódico apuntaba: "Titulase Gardel estilista de las canciones populares argentinas y verdadero intérprete de los tangos porteños, y su debut ha constituido un éxito, ya confirmado recientemente en el teatro Romea de Madrid". También aparecían avisos de los "Almacenes y Bazar Medía en Plaza Nueva, 26, Vitoria", donde se publicitaban los tangos de Gardel entre los discos de actualidad.

Esta segunda gira por España contribuyó a fortalecer la creciente presencia del tango en ese país. El año anterior, Enrique Delfino había actuado en el teatro Maravillas de Madrid, con buen suceso, y Pancho Spaventa mantenía su espacio exitoso. Spaventa había adecuado sus actuaciones al ambiente festivo con que inicialmente se consideraba al tango argentino, lo que además lo favorecía por dos razones: por un lado, por ser él mismo un cómico, y por otro, porque sus malas condiciones como cantante no le permitían afrontar con seriedad el desafío que implicaba cantar tangos. También las orquestas, como la de Eduardo Bianco y Bachicha, se habían adaptado a las modalidades europeas de interpretación del género, restándole la calidad y autenticidad rioplatenses. La presencia de Gardel, cuya capacidad como cantante era profundamente apreciada por los mejores intérpretes de ópera y zarzuela de España, abrió un espacio de gran respeto artístico que dejaría sus huellas hasta nuestros días.

Finalizada esta primera experiencia internacional como solista, Gardel embarcó para Buenos Aires en el Reina Victoria Eugenia y arribó a la ciudad el 23 de marzo de 1926. El primer espaldarazo internacional como cantor solista estaba logrado, y ello repercutiría en el crecimiento de su difusión en la Argentina y el Uruguay.

Gardel en España: La consagración

Tercer viaje

Procedente de España, Gardel arribó a Buenos Aires en abril de 1926. Allí declaró a la prensa que, apenas cumpliera los compromisos en esa ciudad y en Montevideo, proyectaba realizar una nueva gira por San Sebastián, Bilbao y Valencia, y a continuación, una visita de dos o tres meses a París (en ese momento aún creía que Razzano le acompañaría, o por lo menos así lo declaraba en las entrevistas). El éxito del cantor en estas tierras lo obligó a postergar sus planes. Así, los siguientes diecisiete meses permaneció en la Argentina, grabando intensamente, y recién volvió a España en 1927.

Consagración definitiva en Barcelona

Para este tercer viaje, que haría en compañía de sus guitarristas José Ricardo y Guillermo Barbieri, Gardel utilizó el Conte Verde de la Italian Lloyd Sabaudo. El buque zarpó el miércoles 26 de octubre de 1927. En el barco también viajaba Edmundo Guibourg, con su esposa y su hijo de siete años, y este luego recordará que, al hacer escala en Río de Janeiro, decidieron ir a pasear por el bosque de Tijuca, pero el taxi que los llevaba reventó un neumático, y nadie se detenía a socorrerlos por temor a que fueran asaltantes; finalmente, un automovilista los recogió y llegaron justo a tiempo para reembarcar. En esa ciudad se sumaron al contingente los náufragos del buque Principessa Mafalda, en el que Gardel había hecho su viaje anterior a España.

Una vez en Barcelona, el grupo se dirigió a la enfermería del estadio Monumental para ver al torero Juan Belmonte, que había sido herido y deliraba de fiebre, pero que pronto se recuperaría e integraría nuevamente el cortejo de amigos que Gardel frecuentaba.

En pocos días más comenzaron a trabajar intensamente para difundir la presencia del cantor.

El sábado 12 de noviembre hicieron una actuación en Radio Catalana, y al día siguiente el diario *La Vanguardia* lo comentaba de esta manera: “Todo simpatía, cordialidad y gentileza, Carlitos Gardel cumple su palabra. Ayer sábado, en la emisión de la noche, deleitó al público radioescucha con los temas últimamente incorporados a su repertorio, el estreno de los cuales ha reservado a España, y en cada uno de los cuales halló motivos para acrecentar su bien cimentada fama y el número nutrido y entusiasta de sus admiradores”.


LICEO

El domingo 13 de noviembre debutó en el Principal Palace, un moderno y amplio cine ubicado al pie de las Ramblas. Según Guibourg: "Tuvo un éxito extraordinario... de locura... Arrastró enseguida a la gente. Fue un éxito tan grande que terminó recorriendo España, incluida Madrid". El 22 de noviembre, *La Vanguardia* señalaba: "Diariamente acuden al Principal Palace un público numerosísimo, que aplaude largamente a Gardel, obligándolo a cantar hasta doce o catorce canciones". Sus actuaciones continuaron hasta el 25 de noviembre, con una función especial en su honor. El programa de ese viernes a la noche, seguramente habrá traído a Gardel recuerdos nostálgicos de su juventud, porque antes de su actuación se proyectó la película *Gigantes y cabezudos*, basada en la zarzuela en la que había intervenido como comparsa siendo un adolescente. Actuaron, además, el ventrílocuo Agudiez, el transformista Manolo Rodrigo y la Trouppe América, que interpretó el Gran Pericón Nacional. Estas actuaciones eran acompañadas por una insistente publicidad de difusión de sus discos. Grandes avisos con la leyenda: "Carlitos Gardel, el único, el incomparable creador del tango argentino graba exclusivamente en discos Odeón", aparecían en los medios de prensa más importantes.

> La época de Barcelona fue encantadora... –dirá Guibourg–. Recuerdo que cuando Gardel terminaba de cantar íbamos a comer, era muy glotón, a eso de las dos de la mañana, porque el teatro terminaba muy tarde. Pero a las cuatro salíamos a hacer *footing*... Una vez habíamos pasado por la zona de tabernas del barrio chino y lugares como Casajuana, cerca del puerto, donde a esa hora usted pide una manzanilla y le traen dos, para que los borrachos vean cuatro... Era el momento en que Gardel solía decir "bueno, vamos a dormir, vamos a dormir". Pero en esa ocasión, de repente dijo "vengan conmigo". Serían las cuatro y media de la mañana. Nos llevó a una casa de la calle Conde del Asalto, que tenía unos ventanales cerrados con postigos, Gardel golpeó con los nudillos, de adentro preguntaron quién era, contestó y entramos. Nos sirvieron un puchero cocido a la española... y hacía dos horas que habíamos comido... En fin, era la costumbre de algunos trasnochadores... Después lo repetimos varias veces, siempre puchero cocido con garbanzos... Comíamos admirablemente bien (Moncalvillo,1981: 113).

La irrupción de Gardel trajo aparejado el eclipsamiento de Pancho Spaventa. El periodista Braulio Solsona –que acompañaba como violinista a Gardel en sus grabaciones– fue terminante: "Francisco Spaventa, cupletista con repertorio de tangos, había sorprendido la buena fe del público. Decía que cantaba tango y lo que cantaba eran cuplets [sic]... Vino Carlos Gardel, y supimos lo que eran los tangos argentinos". Spaventa había reforzado su espectáculo trayendo de Buenos Aires a su hermano Carlos y a un tal Scalón como cantores, a Luis Visca como pianista y a Ángel Maffia como bandoneonista; de esa manera consiguió proseguir con sus actuaciones. Por todo ello, podría creerse que esta rivalidad desencadenaría algún tipo de enfrentamiento entre los artistas, pero, por el contrario, se estableció entre ellos una sólida amistad, a partir de la pasión que compartían por contar chistes, en lo que ambos se destacaban.

El propio Spaventa, en una entrevista otorgada en 1939 a la revista *Guión* en Buenos Aires, señalaba:

> En esa ciudad [Barcelona] actuaba Gardel en el teatro Principal Palace, y yo, en el Goya, y a raíz de nuestro trabajo se formó entre el público dos bandos; uno favorable a él, que se presentaba caracterizado de gaucho y acompañado por sus guitarristas, y otro, a mí, que lo hacía de frac y con piano de cola en el escenario. Amigos comunes nos visitaban alternativamente y, con el ánimo de congraciarse ya sea con uno u otro, le decían a él: "Estás mejor tú, pues para cantar estilos y vidalitas debe el artista vestir de gaucho", y los mismos venían a mí y: "Un artista que se precie, siempre debe usar frac", me expresaban, y otras cosas por el estilo, pues suponían que cultivando el mismo género forzosamente debíamos ser rivales, separados quizá por un odio mortal.

A continuación, relata las actividades físicas que realizaban por iniciativa de su amigo. Después de la hora de gimnasia de rutina, y luego de prolongados baños calientes, se iban a caminar. Bordeaban la ciudad y ascendían al monte Tibidabo, descansando un rato en la cima y descendiendo para la hora del almuerzo. Al atardecer solían ir al cine y a la noche, olvidándose temporalmente de cuidar la línea, Gardel sugería que fueran "a verlo a Piñero", un amigo argentino radicado en Barcelona desde hacía años, especialista en pucheros...

Un gran éxito en Madrid

Mientras el artista actuaba en Barcelona, por otro lado, negociaba su presentación en Madrid. El 20 de noviembre acordó con un empresario madrileño actuar allí durante treinta días por el precio global de quince mil pesetas.

El 27 de noviembre de 1927, Gardel se desplazó a Madrid para actuar en el teatro Romea del 5 al 29 de diciembre, con un notable éxito que tuvo amplia repercusión en la prensa local. Allí se encontró con su amigo Francisco Canaro, quien además de músico y compositor era un notable empresario. Esta habilidad se evidenciaba no solo a través de la orquesta que dirigía, sino también por los conjuntos que organizaba. Sus hermanos Rafael y Juan estaban a cargo de uno de ellos, y después de actuar en varias capitales europeas, se presentaban en el *dancing* madrileño Maipú Pigall, un local de buena categoría.

En Buenos Aires, Canaro había recibido insistentes pedidos de sus hermanos para que consiguiera cantores y los enviara a sumarse a su orquesta. De un concurso de tangos organizado por la casa Max Glücksmann y dirigido por él, seleccionó a los integrantes del dúo Agustín Irusta-Roberto Fugazot y con ellos viajó a París, donde ya se encontraba el pianista Lucio Demare. Fue así como se le ocurrió organizar un trío, el Irusta-Fugazot-Demare, con un ecléctico repertorio de canciones folclóricas, tangos, estilos y valses. El flamante trío viajó a Madrid y fue contratado por el empresario del teatro Maravilla. Luego de una activa campaña de prensa y difusión, la repercusión fue instantánea y arrastró hasta al mismo rey Alfonso XIII, seguido por vastos sectores de la nobleza. Iniciaron de esta manera un camino de éxitos que se extenderían hasta 1936, año en que debieron salir de España por el estallido de la Guerra Civil. El trío fue realmente una creación barcelonesa. Actuaban acompañados por una orquesta, pero la forma de interpretar los tangos –una parte menor de su repertorio– guardaba escasa

relación con los avances de la música rioplatense. Así, cuando en 1936 intenten trasladar su espectáculo a Buenos Aires, su fracaso será rotundo.

Canaro recuerda así aquella estadía en Madrid:

> Compartimos con Gardel muchas noches de jubilosa camaradería; siempre andábamos juntos. Una noche me dijo: "Mirá, Cana, te voy a llevar a comer unos cochinillos de rechupete, que no has probado en tu vida". Y me invitó una noche a Casa Botín, famoso restaurante genuinamente madrileño de la Plaza del Herrador. Él fue acompañado de la aplaudida cupletista española Teresita Zazá (que había actuado en Buenos Aires), mujer simpatiquísima, muy amiga y admiradora de Gardel. [...]
> Así pasamos con Carlitos muchos días y noches en Madrid... Una noche, de tradición hogareña, el 21 de diciembre de 1927, invité a Gardel a cenar en el Mesón del Sevillano para despedir juntos el año... Éramos unos cuántos: mi esposa, Gardel, mis hermanos, Irusta, Fugazot, Demare y uno que otro amigo muy allegado a nosotros. Esa noche nevaba copiosamente... Después de la comida cantó Carlitos con toda su alma las mejores canciones y tangos en homenaje a la patria amada. Lo mismo hicieron Irusta, Fugazot y Demare. Fue una noche inolvidable entre risas y lágrimas en la evocación de inefables "saudades".

De vuelta en la capital catalana

Tras el debut en Madrid, Gardel retornó para actuar en el teatro Barcelona, del 15 de enero al 1 de febrero de 1928. Según el diario *El Diluvio*, del 18 de enero, el público catalán "acude al lugar para oír a Gardel cómo desgrana con su voz suave, en las que pone el alma, canciones hondas, melodiosas, que dicen de amores y añoranzas nimbadas por el sentimiento". Indicaba también que se presentaba a diario, en las secciones de la tarde y la noche. En esta nueva estancia en Barcelona, el cantor aprovechó para grabar en Odeón treinta temas –entre ellos, veintiséis tangos–, siempre acompañado por sus guitarristas, los días 9, 10 y 14 de enero.

También incorpora algunos tangos compuestos por autores españoles, como *La cieguita*, el de mayor impacto, cuya letra pertenecía al dramaturgo y autor español Ramón Bertrán Reyna ("Ramuncho") y la música, al pianista y compositor Patricio Muñoz Aceña ("Keppler Lais"), quienes habían conocido a Gardel en Madrid. La letra se inscribía en la visión que los españoles tenían del tango, plagado de cursilería: "A pesar del mucho tiempo desde entonces transcurrido / aún mi pecho conmovido se recuerda con dolor / de aquel día que paseando vi en un banco a la cieguita // Ay cieguita / ya no te podré olvidar / pues me acuerdo de mi hijita / que también era cieguita / y no podía jugar".

Otro destacado músico y compositor catalán, Martín Montserrat Guillemat ("Serramont"), había musicalizado como tango una letra compuesta por Enrique Nieto De Molina, autor de textos de cuplés, operetas y zarzuelas. La canción era un homenaje al vuelo del avión Plus Ultra que, con tripulación española, atravesó por primera vez el Atlántico, en 1926. Carlos Gardel le grabó el tango *La gloria del águila*, y en agosto de 1975 el catalán recordará:

> En 1927 trabajaba yo de pianista en el cine Principal Palace de Barcelona, acompañando atracciones y amenizando el cine mudo. Vino a actuar Carlitos con sus guitarristas Ricardo y Barbieri, y me pidieron si les podía enseñar los tangos que recibían de la Argentina, pues supongo que no sabían música, cosa que hice durante el tiempo que estuvieron. Un día los tres me dijeron: "Usted toca un tango que no conocemos", y les dije que era mío. Gardel me pidió la letra y yo le dije que no lo cantase pues ya hacía un año que el raid había pasado (el del Plus Ultra). Dijo: "No importa, lo haré solo en disco". En verdad, nunca pensé que lo había hecho, hasta que me vinieron a comprar los sellos de Odeón. Lo cantó tan bien, como hacía todo, pero se ve que los guitarristas olvidaron la introducción y la cambiaron, cuando precisamente era lo más musical del tango (Del Greco, 1993).

Además de los tangos que llevaba de Buenos Aires y los que le llegaban, Gardel incorporó otros dos por pedido de Agustín Irusta, integrante del trío Irusta-Fugazot-Demare. Fue en una peña criolla, donde le solicitó que le grabara *Reproche* y *Dandy*. También sus guitarristas Ricardo y Barbieri compusieron, basado en la letra de José Rial, el tango *Resignate hermano*, tema que se sumó a las grabaciones de este período en Barcelona.

Gira al País Vasco y presentación en Santander

En Madrid, Gardel había convenido con el empresario que manejaba el teatro Campos Elíseos de Bilbao su actuación en dicha sala. En una nota fechada el 29 de diciembre de 1927, con membrete del Palace Hotel de Madrid dirigida al artista, este señalaba:

> Después de la visita de su representante actual, señor Ernesto Jiménez Ruiz, y habiéndose puesto de acuerdo sobre su futura actuación en el teatro del cual soy empresario, tengo a bien comunicarle que acepto su propuesta bajo las siguientes condiciones:
> Carlitos Gardel y sus guitarristas actuarán en el teatro campos elíseos de Bilbao desde el día 15 de Febrero hasta el 21 del mismo mes, ambos inclusive del año 1928. Percibirán por su trabajo como fin de fiesta en el espectáculo de cine que especialmente prepararé el cincuenta por ciento de los ingresos una vez deducidos los impuestos corrientes que son en total el quince por ciento.

Sobre esta base, daba comienzo una pequeña gira, que arrancaba, del 8 al 13 de febrero, en el teatro Campos Elíseos; continuaba, del 16 al 21, en el teatro Príncipe de San Sebastián, y concluía, el 23 y 24 de febrero, en el Gran Cinema de Santander.

En el Campos Elíseos, "la bombonera" de Bertendona, Gardel y sus guitarristas realizaron trece presentaciones durante seis días. La primera vez, a continuación de *Los millones de Paulina*, con la actuación de Bebé Daniels . El jueves 9 de febrero, en la primera plana del diario *El Liberal* de Bilbao, bajo el título: "Campos Elíseos. Carlos Gardel", aparecía el siguiente comentario:

> Como nosotros no tenemos suficiente confianza con el famoso cantador de tangos, no lo llamaremos Carlitos, sino Carlos. Pues bien, Carlos debutó ayer en compañía de sus guitarristas y ante un numeroso público cantó esas canciones argentinas sentimentales y lánguidas, que reflejan siempre alguna desgracia de familia. Mucho nos hemos burlado los españoles del tinte sombrío y trágico del "cante hondo", pero el caso es que, comparado

> con los tangos argentinos, el flamenco resulta más alegre que un gato en el tejado. ¡Señores, cuántas penas y cuántas desventuras les pasan a los compadritos! Por lo visto, el Atlántico no es suficientemente grande para evitar que vuelen sobre sus aguas estas mariposas musicales. Carlos Gardel pone en sus canciones todo el sentimiento, toda la emoción y toda la melancolía que la literatura especial del tango requiere y si no lloramos a moco tendido fue por no dar un espectáculo en el Teatro (Mastrovito, 2003).

Por cierto, estos comentarios ratifican la muy mala opinión que tenían los españoles de las letras argentinas, y ello hace más meritoria aún la actuación de Gardel.

En distintos negocios que vendían gramófonos, se ofrecían los discos de “Carlitos Gardel, creador del tango argentino”. Se sumaban así a los éxitos discográficos que obtenían la Orquesta Argentina de Manuel Pizarro, la Orquesta Típica Víctor y Francisco Spaventa.

Después de estas presentaciones los artistas se dirigieron a San Sebastián (Donosita, en vasco), capital guipuzcoana, siempre dentro del País Vasco, a ciento veinte kilómetros de Bilbao. En la bella ciudad marítima, actuarían en el Teatro del Príncipe, el 15 de febrero de 1928. La prensa local había generado una gran expectativa. En *La Voz de Guipúzcoa*, por ejemplo, se señalaba:

> Mañana miércoles es el debut de Carlitos Gardel. Mañana será su presentación ante nuestro público y en el teatro del Príncipe, el célebre intérprete de canciones argentinas Carlitos Gardel. Hemos dicho célebre pero más acertados estaríamos en la apreciación si en vez de ello lo llamáramos inimitable. Porque en esta modalidad de tangos, Carlitos Gardel viene procedente del teatro Campos Elíseos, de Bilbao, donde está actuando a teatro lleno, con un éxito extraordinario. Gardel trae consigo varios guitarristas que lo acompañan en sus canciones. Todos ellos son muy notables.

Luego del estreno, el mismo medio comentaba: “El espectáculo Gardel es de un interés grandísimo. Así lo entendió el público congregado en el teatro, que ovacionó al extraordinario intérprete de las canciones argentinas. El éxito de Carlitos Gardel fue entusiasta. No pudo ser más afortunado el debut. Satisfecho de él pueden hallarse el artista y la empresa”. También indicaba que esa noche Gardel actuaría después del estreno de *La rue de la Paix*. *El Pueblo Vasco*, por su parte, en su edición del 17 de febrero agregaba:

> El triunfo resonante que el día de su presentación obtuvo el genial cantor de las canciones argentinas Carlos Gardel, se confirmó ayer de manera rotunda. Al igual que el día anterior, Carlitos Gardel fue ovacionado con verdadero calor y entusiasmo. Y es que nos hallamos ante un artista que, en su género, es inimitable. Carlitos Gardel, lo mismo en la función de la tarde, la del homenaje a Blasco [Eusebio Blasco, autor teatral], que la de la noche, deleitó al público con un selecto repertorio de tangos y canciones argentinas muy finas. Carlitos Gardel es una atracción tan notable que será vista por todos, y por muchos, más de una vez.

Ese viernes se anunciaban dos funciones; en primer lugar, proyectaban la comedia de la Paramount *Merton en Cinelandia*, con Viola Dana, y a continuación actuaban los

artistas argentinos.

El domingo 19 de febrero, después del estreno de la película *Bautismo de fuego* habría tres funciones: a las cinco, a las siete y a las diez y cuarto, como cierre de las presentaciones en esta ciudad. Venía ahora el último punto de la gira, la ciudad de Santander, en Cantabria, donde Gardel actuaría como fin de fiesta después de la proyección del filme *Frivolidad*, y al día siguiente tras *Chiquilín*, de Jackie Coogan. Anuncios similares a los anteriores aparecerán en los diarios *El Faro, El Cantábrico* y *El Diario Montañés*; en este último caso con una foto de Gardel con su famoso "gacho" (sombrero) y una amplia sonrisa. El precio de la butaca era de una peseta, un valor popular para la época.

Lo relevante es que Gardel había tenido un notable éxito en tres regiones de España marcadamente disímiles en materia de idioma y cultura, lo que revela cómo su calidad musical rompía barreras que pocos artistas lograron derribar con tanta facilidad.

"¡Visca, Barca!"

Gardel había entablado una gran relación de amistad con los jugadores del club de fútbol Barcelona, particularmente con la figura máxima del equipo, Josep Samitier, considerado por muchos el mejor jugador de Europa de su tiempo. Por eso no podía faltar a la primera final de la Liga Española de Fútbol.

La "barra" que frecuentaba Gardel en Barcelona incluía varias personalidades de la cultura –periodistas, artistas, escritores, personajes de la farándula, futbolistas–, y uno de ellos, el poeta Rafael Alberti, oriundo del puerto de Santa María, tenía en esa época veinticinco años y ha recordado así aquel evento deportivo: "Fue en Santander: 20 de mayo de 1928. Allí fui con Cossio a presenciarlo. Un partido brutal, el Cantábrico al fondo, entre vascos y catalanes. Se jugaba al fútbol, pero también al nacionalismo. [...] Platko, un gigantesco guardameta húngaro, defendía como un toro el arco catalán". Según Alberti, la actuación de Platko fue heroica; lo lesionaron, debió abandonar el juego, pero regresó a la cancha "vendada la cabeza, fuerte y hermoso, decidido a dejarse matar". Como una reivindicación novelesca, al final "lo acompañó la victoria". El equipo azulgrana se impuso 3 a 1, y Platko fue internado con una lesión en la cabeza que requirió una sutura, y otra en el hombro. Gardel luego lo visitó en el hospital.

Por la noche se reunió un grupo de catalanes, que entonaron *Los segadores* y enarbolaron banderines separatistas. Gardel se unió también, entonando algunas de sus canciones más exitosas. Alberti y Cossio, fascinados con el talento del cantor, lo invitaron a una excursión por Palencia. "Nuestro recorrido por las calles de la ciudad fue estrepitoso –recordaría Alberti–. Los nombres de los propietarios de las tiendas nos fascinaron, nombres rudos, primitivos, del martirologio romano y visigótico. Leíamos con delectación, sin poder reprimir la carcajada: Pasamanería de Hubilibrordo González, Café de Genciano Gómez, Almacén de Eutimio Bustamante, y este sobre todos: Repuestos de Cojoncio Pérez. Un viaje feliz, inolvidable... Meses después, ya en Madrid, recibí una tarjeta de Gardel fechada en Buenos Aires. Me enviaba, con un gran abrazo, sus mejores recuerdos para Cojoncio Pérez. Como a mí, era lo que más le

había impresionado en Palencia" (Alberti,1988:294-95).

De regreso en Buenos Aires

Con un balance extraordinario de la gira, el cantor regresó a Buenos Aires el 14 de junio de 1928, a bordo del Conte Rosso. Al día siguiente de su arribo, el diario *Crítica* publicó un reportaje al cantor, en donde hacía un repaso de esa temporada en Europa:

> –He hecho una gira de siete meses, pero hubiera podido permanecer siete años; tal es el favor que me dispensa el público de los escenarios europeos. He venido porque he sentido una gran necesidad de volver a los míos, a nuestra Buenos Aires que tanto extrañamos estando lejos de ella.
> –¿Qué tal plazas las españolas?
> –Maravillosas. Toda España, y en especial Madrid, Barcelona, Santander, San Sebastián, Bilbao me han brindado un aplauso rotundo. Sobre todo en Barcelona, puede decirse que uno se encuentra en su casa. Con compañeros tan gentiles y distinguidos como Samitier, el gran delantero que en breve conocerán en nuestro país, no es posible tener ni siquiera un momento de añoranza. Samitier y Piera, son, no solo dos perfectos caballeros, sino también dos colosos del *football*; el día del partido contra el Real Sociedad por la final de España, lastimado en la cabeza y con todo el cuerpo golpeado, realizó el mejor partido de que quede memoria.
> [...]
> –¿Y ese espléndido automóvil que ha traído?
> –Es un Graham Paige, modelo 1928, del cual todavía creo que no hay aquí. Me lo regalaron los catalanes. ¡Figúrese si no es cosa de guardar tan lindo recuerdo de ellos! ¿Sabe una cosa, amigo cronista?, que Samitier se pasa el día cantando *Dandy, No te engañes corazón* y *Adiós muchachos*. Y lo hace bastante bien.

Gardel mencionaba que el automóvil Graham Paige había sido un regalo de sus admiradores catalanes, pero esta afirmación en realidad era parte de su "sanata" habitual, tendiente a fortalecer su imagen exitosa. Luis Mandarino, cantor y gran amigo del artista, señaló que Gardel había comprado su famoso coche al futbolista Samitier, la figura que representaba a esa marca en Barcelona. Aunque podría creerse innecesaria, esta actitud evidencia su constante esfuerzo por afianzarse en el medio artístico y periodístico local, cuya hostilidad crecerá en forma proporcional a sus triunfos internacionales.

Cuarto viaje

Un escenario familiar

Luego de otra exitosa temporada en la Argentina, en 1929 Gardel viajó a España para actuar nuevamente en Barcelona. Ahí el tango mantenía su vigencia en gran medida producto de la influencia de tres publicaciones: *El Tango de Moda*, *Tangomanía* y *Tango Popular*. La primera tuvo mayor alcance, porque además de letras y partituras incluía reportajes y noticias de la actualidad tanguera local. Sostenida gracias a la acción de Diego Jiménez de Lelang, director y soporte financiero de la revista, y de Rossend Llurba, se presentaba como un "Semanario popular hispanoamericano" –aunque pocas veces escribían argentinos– y lo editaba Editorial Garrofé. Llurba era

autor teatral de un considerable éxito, que puso de moda al tango *Barrio Chino*, y que, además de dedicarse a catalanizar el cuplé y luego el tango, operó como representante de los empresarios teatrales de Buenos Aires en España, y viceversa.

En un artículo de la publicación anunciaba la llegada del artista:

> Carlitos Gardel ha sido, y continúa siendo, la primera figura de la canción popular americana. El cantor de los cantores, por derecho propio. Nadie como él tan solicitado, tan escuchado y tan venerado por las multitudes de ambos continentes. El pasado 12 de septiembre, Gardel embarcó de nuevo desde Buenos Aires hacia Europa, donde debutó en la sala Playel de París, la mejor para audiciones y conciertos con que cuenta la capital francesa. Ahora reaparece en España y, por ende, en esta Barcelona de nuestros amores, donde el tango ha tomado carta de naturaleza, desterrando las arbitrariedades del jazz y las dislocaciones del charleston, que amenazaban convertirnos en una tribu de negros (Llurba, 1928).

Gardel se presentó desde el 23 de abril en el teatro Principal Palace, durante quince días. Alternaba esas actuaciones con otras en el Excelsior, donde vestía elegante esmoquin. En esta gira estrenó *Llévatelo todo*, *Haragán* y *Aquel tapado de armiño*, que habían tenido gran éxito en Buenos Aires. Un cronista hizo un colorido relato del momento inmediatamente posterior al final de un espectáculo:

> Gardel, terminado su trabajo, se queda breves instantes dialogando con nosotros en el escenario, hasta que, de nuevo, el telón se levanta y nos muestra la sala vacía y oscura. Aún se siente flotar en el ambiente el tableteo de los aplausos y aún parece, allá, entre tinieblas, columbrarse la mirada fija y trémula de dos ojos de mujer. Pero ya no queda de la gloria de la jornada, una gloria que se repetirá mañana y siempre, más que la alegría, la simpática jocunda alegría que nos muestra en la intimidad el rostro de Carlos Gardel (*El Tango de Moda,* 1929).

Pese al éxito, el incesante arribo de artistas rioplatenses generaría en parte de la prensa catalana una suerte de reacción contra la “tangomanía”, como se llamaba a este *boom*. Enterado, Gardel justificaba dicha reacción, aduciendo que “Durante más de un año, Barcelona ha sido víctima de un verdadero asalto a base del tango. Fue un verdadero abuso y, además, una cosa indelicada. El público barcelonés, que es muy bueno y muy inteligente, ha demostrado, a este propósito, tener mucha paciencia... Y lo más triste del caso es que con la, llamémosle tangomanía, se ha mezclado una serie de cosas lamentables, que nada tienen que ver con la música. La culpa ha sido de los desaprensivos, que se han aprovechado con exceso... No es de extrañar, pues, la reacción de que hablábamos”.

Por cuarta vez en Madrid

En Madrid, el conjunto debutó en el teatro Avenida el 14 de mayo, con tanto éxito que debieron agregar varias canciones al programa original. Sin embargo, el segundo día les depararía una sorpresa. Muchas personas que quedaron sin entrada habían aceptado seguir de pie el espectáculo, pero cuando el cantor comenzó a entonar los

versos de *Esta noche me emborracho*, el tango de Discépolo, la voz de Gardel comenzó a fallar.

–Sigan... sigan ustedes... –susurró Gardel a uno de sus guitarristas– ¡No puedo!

Los guitarristas, intentando disimular el contratiempo, interpretaron una serie de canciones instrumentales: *La cumparsita*, *Tu olvido* y *9 de Julio*. Al finalizar esta última se dio por terminada la función, sin explicaciones. Los especialistas diagnosticaron una afonía que, estimaban, duraría una o dos semanas. Pasaron los días, hasta que una tarde Gardel convocó a su séquito, haciéndolos sentar alrededor suyo. Luego, sin mediar advertencia, se puso de pie y comenzó a cantar los versos de *Esta noche me emborracho*, precisamente el tango que había dejado inconcluso aquella noche.

Los guitarristas se levantaron para abrazarlo y felicitarlo. Uno de ellos, exaltado, no paraba de repetir:

–¡Carlitos!... ¡Al fin Carlitos!...

En los libros de contabilidad del representante de Gardel, el empresario Pierotti, se registra que por su actuación en el teatro Palace de Barcelona los artistas percibieron 1100 pesetas diarias. De estas, Ricardo cobraba 130,50; Aguilar y Barbieri, 72,50 cada uno; Pierotti, 145; y Gardel, 679,50. Del 16 al 26 de mayo fueron contratados por el Teatro Avenida de Madrid y percibieron 939 pesetas diarias.

El famoso periodista uruguayo Diego Lucero ha relatado un episodio vinculado al retorno del cantor, que evidencia la profunda inserción que tenía el artista a nivel popular en ambas orillas del Río de la Plata. En Brasil se había producido un brote de fiebre amarilla, y los barcos que llegaban de Europa, luego de tocar puerto brasileño, debían cumplir una cuarentena de seis días en Montevideo antes de ser autorizados a entrar en el puerto de Buenos Aires para el desembarco de los pasajeros. Cuando el cantor se enteró de que tenía que permanecer en el barco Conte Verde en el que había retornado de España, con Buenos Aires a la vista, empezó a desesperarse. Habló con un conocido, el Pata Catre, que trabajaba en los barcos:

> –Che, reo –le dijo al Pata–, ¿y con esto no se puede hacer un arranyamento?
> –Y... si se anima... un derrepente se puede hacer algo...
> –¿Que si me animo? –agregó Gardel–; capá que me tiro y me voy a nado...
> Entonces el Pata empezó a hacer un laburito en fino. El guarda, el que cuidaba la puerta, era uno de los nuestros. “Por Carlito, yo pierdo el empleo”. Ese ya estaba. Después había que alejar a los ortivas que rondaban la puerta que daba a la escala real del barco. Todo arreglado. Un colaborador se encargaba de hacerles un convite en el bar de la Primera.Y quedaba un rabo por desollar. El que parecía más difícil. Cada barco en cuarentena tenía, al pie de la escala, un remolcador para servicio urgente. Lindos fachas aquellos muchachos del remolcador que se llamaba Emperor. El Pata bajó a hablar con el patrón de a bordo. Y con los tripulantes. “¡Es Gardel! –decían con emoción–. Por Carlitos, ¡cualquier cosa!”.

De esta manera, acompañado por un corredor de autos, el gordo Bettinelli, descendieron por la escala real del barco y se escondieron en la camareta del Emperor, que se despegó del Conte Verde y atracó en el muelle de Montevideo. Gardel, antes de pasar a tierra firme, quiso darles una propina a los tripulantes, pero “lo atajaron. Lo

atajaron con esa nobleza de los trabajadores, lo mismo los de tierra que los de mar, para jugarse la parada por quien lo merece. Ellos corrieron riesgo de castigos severos por hacerle el gusto a quien tantas veces nos llenó de gusto el alma y de gozo el corazón. Ni un mango quisieron aceptar los laburantes del Emperor. Un apretón de manos de El Mago, la mejor paga para aquellos hombres rudos que lo admiraban".

Gardel y Bettinelli se embarcaron esa noche en el Vapor de la Carrera y sorpresivamente llegaron a Buenos Aires al otro día. Nadie se explicaba cómo habían podido violar la severidad de la cuarentena, dado que por un tiempo mantuvieron el secreto para no comprometer a quienes los habían ayudado. "En una faena de contrabando humano organizada para que El Morocho del Abasto pudiera llegar cuanto antes a 'su Buenos Aires querido', a pararse junto al buzón que entonces había en Corrientes y Esmeralda, con su gacho gris, con su pinta entradora, con su mirada de engrupe, estampa viva del hombre que allí 'está solo y espera'[...]"(Lucero, 1995).

Quinto viaje

Los éxitos en territorio argentino continuaron: a esa altura, Gardel ya era el indiscutido número uno de la canción popular. Tras una larga temporada en tierra gala, en 1932, Carlos viajó una vez más rumbo a Barcelona, donde había acordado grabar unos discos. Fue acompañado por el violinista catalán Braulio Solsona –también periodista–, el pianista Juan Cruz Mateo, que viajó con él, y el guitarrista Rafael Yorio, cuyo seudónimo artístico era Rafael Iriarte, y su apodo, "Ratita". Fueron nueve tangos, de los cuales el más conocido era *Otario que andás penando*.

Rafael Yorio había nacido en Buenos Aires el 10 de mayo de 1890 y conocía al cantor desde 1907. Gardel grabaría varias de sus composiciones, como *Trago amargo*, *El tatuaje*, *Justicia criolla* y *De puro guapo*. Rememorando esa época, Yorio señaló:

> Había nacido para cantar... Y lo hacía a toda hora... a las diez de la mañana debíamos presentarnos en el estudio de grabación y a la ida iba cantando. Después de muchos ensayos y de haber grabado, abandonábamos los estudios a las dos o tres de la tarde, para retornar a las diez de la noche. Durante todos esos viajes de ida y vuelta, y pese a los fatigosos ensayos y grabaciones, Gardel seguía cantando... Y cuando en reunión de amigos nos sorprendía la madrugada, accediendo al pedido de todos, Gardel cantaba como si recién comenzara... Sentía hondamente el canto y el tango y durante toda su existencia estuvo en él un constante afán de superación.

Luego de destacar el papel de Juan Cruz Mateo, que llevaba al pentagrama las composiciones creadas y tarareadas por Gardel, Yorio añadió: "Próximos a retornar a Buenos Aires, Pettorossi me pidió que los acompañara en el viaje, durante el cual ensayaríamos para presentarnos en esta. Yo dije que sí, pero Gardel, con su sonrisa inconfundible, exclamó: 'Yo te juno a vos, Ratita... Y porque te juno te digo que no te saco el pasaje hasta que no te vea en el barco'. ¡Si me conocería Gardel! El día de la partida, el despertador no sonó, y yo seguí profundamente dormido" (*Noticias Gráficas*, 1955).

Entre los temas grabados allí por Gardel, hubo uno de procedencia local. De

Modesto Romero, un madrileño, autor de numerosos temas, el artista grabó el tango *¡Por favor, déjame!*, cuya letra pertenece a Rafael Ibáñez. Fue grabado el 23 de julio y se puede decir –simbólicamente– que fue el último homenaje que el cantor brindó a la España que tan bien lo había recibido y donde generó las condiciones para su definitivo lanzamiento internacional. Aquí, en particular en Barcelona, Gardel le dio estructura definitiva al gran intérprete, con una presencia artística que dejaba huellas imperecederas en el público que pudo verlo, y que consolidaba a través de la radio y las grabaciones, ahora sí, de otra calidad técnica. No volvería a encontrarse con ese público, y sus discos fueron inspiración, durante décadas, para músicos y cantores que captaron la calidad de su mensaje.

Así, Joan Manuel Serrat señala: "De Gardel es poco lo que puedo decir porque soy un absoluto enamorado, para mí lo hace todo bien... Hay un fragmento de *Cuesta abajo* cantado por Gardel que yo creo que es lo más perfecto que pueda escucharse, no se puede cantar mejor que eso. Soy incapaz de separar las cosas como lo harían los críticos: para mí Gardel era el sentimiento, la voz, la interpretación, la emoción" (*La Maga*, 1995).

Había empezado la primera de sus despedidas de los grandes escenarios donde construyó su triunfo y su leyenda.



Los cortos del treinta

Desde sus comienzos, el cine argentino quiso tener voz. Los primeros ensayos de sonorización ya se habían hecho hacia principios de siglo, realizando para la ocasión películas breves que coincidieran con la duración de los discos (de dos a cuatro minutos aproximadamente). Para tal fin, se escenificaban canciones y situaciones de sainetes, zarzuelas u óperas y luego se acompañaban con los discos del artista respectivo.

La primera película sonora del país –de escaso éxito– fue *Mosaico criollo*, corto de dieciséis minutos dirigido por Roberto Guidi, que incluía dos canciones interpretadas por Anita Palmero y el trío Vázquez Vigo.

Mientras tanto, Warner Bros. desarrollaba en los Estados Unidos el sistema *vithaphone*, que consistía en la reproducción sonora mediante discos que se sincronizaban con la proyección de los filmes. Ello permitió el estreno, en 1927, de *Don Juan* y *El cantor de jazz* (esta última haría saltar a la fama a Al Jolson, el "negro blanco").

La divina dama –con Corinne Griffith y Victor Varconi, dirigidos por Frank Lloyd–, estrenada en el Grand Splendid el 12 de junio de 1929, avivó el interés por el cine sonoro entre el público porteño. En noviembre de 1930, se estrena en el cine Callao *Flor de fango*, una producción austro-alemana de la Strauss Film. Si bien los diálogos de la película aún conservaban la estructura del cine silente, en *off* podía escucharse la voz de la cancionista Ada Falcón interpretando el tango *Juventud*. Por entonces se filmaba *La vía de oro*, dirigida por Edmo Cominetti. El empresario español Carlos Zapater sugirió al productor Arturo S. Mom sonorizarla con el *vitaphone*, ofreciéndole a Gardel su participación en *off*, pero este no aceptó y sugirió a su colega Charlo.

La Corporación Argentina de Films comenzó a importar la tecnología de banda de sonido incorporada –el llamado sistema *movietone*–, que al sumar la pista sonora a la película evitaba los inconvenientes de sincronización. En el documental *¡Yrigoyen!* (estrenado en el Apolo), José Böhr y Sofía Bozán serán los primeros artistas del *music-hall* argentino que estrenen el *movietone*.

El mismo equipamiento será empleado por la empresa Cinematográfica Valle, propiedad de Federico Valle. Don Federico, como solían llamarlo, era de origen italiano y había llegado a la Argentina en 1911. Contando con una gran experiencia como operador en Europa, en Buenos Aires se inició con un laboratorio de subtitulado de películas extranjeras, y fundó más tarde la Cinematográfica Valle, con la que

produciría una gran cantidad de documentales y películas de ficción.

También Eduardo Morera tenía un gran entusiasmo por el cine. Ya había participado como actor en algunas películas *Bajo la mirada de Dios* (1926) y *La borrachera del tango* (1928), entre otras, y comenzó a mostrar interés por la dirección. Para tal fin, se reunió con José Vázquez Vigo, el propio Valle, Francisco Canaro… y Carlos Gardel. El propósito de tal convocatoria era el de formar una sociedad para la producción de cortometrajes. Morera pensaba que, con los éxitos de las canciones populares, se podía hacer una serie de cortos de complemento (los cuales solían pasarse antes de la película central y se pagaban aparte). Para tal fin, la idea era filmar algunas canciones interpretadas por Gardel y la orquesta de Canaro. Asimismo, se pensó en las figuras de las cancionistas Ada Falcón y Anita Palmero, e incluso se jugó con la idea de grabar alguna escena gaucha con la participación de José Razzano.

–Pero, ¿a ustedes les parece que yo puedo estar, che? –dudó Gardel–. La idea me gusta, pero estoy un poco gordo, me parece…

–No te preocupes por eso, Carlos –intervino Razzano, también presente–. Lo importante aquí es que te escuchen cantar. Es una buena oportunidad.

La conversación continuó durante algunos minutos. Finalmente Gardel, aún con alguna reticencia, aceptó.

Se organizó la producción. Para ello, se convocó al camarógrafo Antonio Merayo, quien trabajaba en los cortos Film Revista Valle como asistente del documentalista Francisco Mayrhoffer (quien, curiosamente, había sido el fotógrafo de *Flor de durazno*). El equipo técnico se completó con los sonidistas Ricardo Raffo y Roberto Schmidt. El plan era completar quince películas en un set dispuesto para tal fin en la calle México, entre Piedras y Tacuarí. Se filmarían en horario nocturno, entre el 23 de octubre y el 3 de noviembre.

Más que un set construido para tal fin, el lugar era un galpón de chapas de cinc, que su propietario usaba como depósito y laboratorio para películas de 16 milímetros. Contaba con algunas habitaciones, las cuales se utilizarían para las sesiones de maquillaje y como utilería durante el rodaje, mientras que el fondo era el espacio donde instalarían la cámara (una Lee De Forest que llevaba acoplada una caja con lámpara especial para imprimir el sonido sobre la misma película).

A pesar de que se habían recubierto las chapas con material aislante y trapos de piso, debieron levantar una cabina de vidrio para aislar la cámara con su correspondiente flexible y motor, y aun así hubo que colocarle un almohadón encima, pues el ruido que producía al encenderse impedía escuchar la voz del cantor. Asimismo, su gran tamaño y peso hacía que los *travellings* (desplazamientos de la cámara) no fueran técnicamente posibles, por lo que deberían cambiar de objetivos cada vez que lo precisaban, correr la cabina completa o, peor aún, a los actores y el decorado. En cuanto a las luces, no había lámparas chicas, y al no tener decorados, los juegos de contraluz se veían muy limitados, por lo que la única solución era inundar el set de luz, lo que provocaba un calor extraordinario (de ahí también la decisión de filmar de noche, para aminorar un

poco la temperatura).

A Gardel la idea de transpirar en exceso no le gustaba en lo absoluto. Cada noche, mientras esperaba que pusieran las luces, se iba al patio, donde se quedaba en camiseta. Los técnicos y músicos se acercaban a conversar alrededor del infaltable mate, y Gardel los entretenía contando chistes, hablando de su futuro viaje a Europa o relatando su entusiasmo por el cine, al cual decía que iba a dedicarse a su regreso. A la hora de filmar, se ponía la camisa y el saco, se dejaba maquillar pacientemente el rostro, y luego de pasarse la mano por el pelo engominado, decía: "Bueno muchachos, vamos para el 'baño turco'".

Los cortos se realizaban por partes. En primer lugar, se hacía una toma de la canción en cuestión que incluía a todo el conjunto, y luego se realizaba una segunda versión, en la cual se trabajaba sobre un plano medio centrado en la imagen de Gardel. Más tarde, en el laboratorio se hacía el montaje, basándose en un criterio bastante mecánico y primario: en las introducciones, se mostraba el plano americano, y en la parte cantada, el plano medio, siempre con Carlos como eje. No había movimientos de cámara ni efectos, excepto por un breve fundido a negro como cierre de cada corto.

Desde el punto de vista de la historia, cada *sketch* contaba con una breve introducción, en la que el cantor y el compositor del tema charlaban brevemente sobre la canción en cuestión: en *Mano a mano*, por ejemplo, aparece Celedonio Flores, en *El carretero*, el viejo Arturo de Navas, y en *Rosas de otoño* el encuentro es con Francisco Canaro, en un curioso diálogo talvez influenciado por las conversaciones que ambos artistas mantenían alrededor de la fantasía de crear una empresa argentina de producciones cinematográficas:

–Hola, Carlos.

–Como siempre, hermano. Defendiendo nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del filme sonoro argentino.

–Yo por mi parte te acompañaré con mi orquesta, y haré lo imposible para que nuestras canciones sigan triunfando en el mundo entero.

–Muy bien, viejo. ¿Largamos esta carrera?

–Largamos ¡Que suene la campana!

–Listo el pollo nomás.

El único corto de características diferentes sería *Viejo smoking*, basado en el guión de Enrique Maroni. En él trabajaban, además de Carlos, Inés Murray y César Fiaschi. La escena comienza con una toma de una habitación ambientada en forma realista, en donde vemos a Gardel sentado a una mesa, fumando y jugando al solitario. En contraplano, ingresa Manuela (Murray), quien tras pedir permiso abre la puerta. La muchacha es enviada por la dueña del conventillo, quien reclama el pago de lo adeudado:

–Y bueno, ¿qué querés que haga? –replica el personaje de Gardel– Ya he agotado todos los recursos. Sin empleo, sin amigos y sin nada que empeñar.

–Es que yo no veo más que dos caminos.

–Decime uno.

–O paga y se queda, o no paga y se va.

–¡Siempre la misma milonga!

–Es que aquí se debe el alquiler. Se debe el teléfono. Me deben a mí, que no me puedo hacer la permanente.

Acto seguido ingresa un amigo (Fiaschi) quien, contradiciendo el tinte dramático de Gardel, no deja de sonreír ante la situación:

–Pero che, no acertamos ni una. ¿Y a mí que me dejaron cesante? Y eso que yo también fui revolucionario.

Silbando el tango *El ciruja*, accidentalmente encuentra el esmoquin en el ropero.

–Che, ¿y esto? ¿Por qué no vendés el esmoquin?

–No, che. Eso no. No, viejo. ¿Vos sabés el cariño que tengo por esta prenda?

–Después lo sacamos.

–No podría separarme de él. En la historia de mis mejores aventuras de amor, él fue el testigo fiel. ¡Cuánta pebeta linda se afirmó en ese brazo, en las vueltas de un tango! ¡Cómo sintió ese esmoquin el latir de mi corazón, apresurado por las emociones del primer beso! Separarme de él sería como si me arrancasen un pedazo de vida.

–¡Pero, che!

–No, querido. Nunca me separaré de él.

A continuación, con la prenda entre sus manos, Gardel recita mirando a cámara: Viejo esmoquin de los tiempos / en que yo también tallaba, / ¡Cuánta papusa garaba / en tus solapas lloró! / Solapas que con su brillo, / parece que encandilaban / y que, en donde iba, sentaban / mi fama... de *gigoló*".

Luego llegó el momento de interpretar el tango. La intención era que Gardel lo cantara sobre ese mismo escenario, pero esta vez, a diferencia de los otros temas, sin la presencia de la orquesta. Como aún la posibilidad de grabar el sonido aparte y luego realizar la compaginación pertinente no era posible, la orquesta debía ponerse detrás de la cámara, rodeándola. Para tal fin, Canaro, encargado de dirigir la agrupación, acomodó a sus músicos según la estridencia del instrumento y su cualidad acústica. Morera, por su parte, explicó a Gardel los gestos que debía hacer en determinados momentos de la canción –tomar un pañuelo, apretar un puño, etcétera–. El cantor, siempre profesional, se prestó sin pestañear.

Tras un período de edición y compaginación, a principios de mayo las "películas de Carlitos" (así se presentaban en los periódicos) aparecen por fin anunciadas:

> *Carlitos Gardel en su primer filme sonoro:* Viejo smoking, Padrino pelao *y* El carretero *(tangos teatralizados).*

Así, los cortos se estrenaron el 3 de mayo de 1931 en el cine Astral, como complemento del filme *Ángeles del infierno*, de Artistas Unidos. El 18 de mayo, además del Astral, se las presenta en el Gran Cine Florida junto con la actuación del ilusionista Fú Manchú y las películas *Náufragos del amor* y *Los pequeros*. Los encuadres de

canciones continuarían alternándose en cartel durante todo el año y los subsiguientes (especialmente después de que Gardel filmara en París).

Sin embargo, hubo otro hecho que le daría mayor brillo al asunto. La televisión experimental internacional había comenzado hacia 1926, gracias al invento de John L. Baird. Tres años más tarde, los Bell Telephone Laboratories demuestran la perfección del nuevo sistema en una transmisión entre Nueva York y Washington. Con Peter Goldmark y la Columbia Broadcasting System (CBS), la televisión experimental descubre la imagen con ilusión de movimiento, sonido y color.

En 1931 comenzaron las primeras transmisiones de televisión argentina, las llamadas "Siluetas animadas", con *Viejo smoking,* proyectada desde el estudio de Splendid. La imagen, sonora y acromática, era captada hasta en las provincias del nordeste argentino, como lo relataría la *Radio Revista* unos meses después:

> El día 8 de agosto se trasmitió un pedazo de película de un medio busto del conocido cantor Sr. Carlos Gardel, pero más bien como experimento de laboratorio y sin pensar que esta transmisión fuese recibida por ningún aficionado. Con sorpresa recibimos el siguiente telegrama del señor Juan Zualet, de Curuzú Cuatiá, Corrientes, dirigido a la estación LR4, Radio Splendid: "Felicitaciones por transmisión televisión sin interferencias. Vista en esta hasta el fin. Felicito al señor Gómez. (Fdo.): Juan Zualet".

El asalto de París

Los precursores

En la década del veinte, París era la capital mundial de la cultura y del espectáculo. Era natural que el máximo intérprete del tango cantado desembarcara finalmente en una ciudad que había hecho del tango y del *jazz* sus músicas populares predilectas. En relación al primero, varias décadas de artistas argentinos precursores habían logrado instalarlo, sobre todo como música y como baile.

Al parecer, las primeras partituras de tangos, *La Morocha*, de Enrique Saborido y *El choclo*, de Ángel Villoldo, fueron introducidas en Europa por los tripulantes de la fragata-escuela argentina Sarmiento, en el puerto de Marsella, al sur de Francia. De Marsella bien pudo haber pasado a París, como elemento complementario del escenario prostibulario. Allí también, al igual que Buenos Aires, los barrios como Montmartre tenían una historia de inmigrantes, hombres solos, prostitutas y bohemia que los hacían particularmente aptos para la adopción de una danza que se caracterizaba por la sensualidad y el contacto físico estrecho entre hombre y mujer.



En la difusión organizada y continua del tango, los Gobbi tuvieron un papel central. La pareja había triunfado a comienzos del siglo xx en Madrid con la obra de teatro gauchesco *Juan Moreira*, pero fracasaron en París. Volvieron unos años después, en 1909, junto con Ángel Villoldo, contratados por la casa Gath & Chaves de Buenos Aires, para realizar grabaciones, dado que en la Argentina escaseaban las matrices. Los Gobbi trabajaron en París durante cinco años grabando canciones como solistas, a dúo, y también escenas de repertorio. Con Villoldo formaron un trío, que ejecutaba violín, canto y guitarra, y realizaba giras por diversos países de Europa.

Una gran estrella de las variedades parisienses, la Mistinguett, fue la primera en llevar al escenario el tango bailado en 1908. Aún era una expresión reducida de una danza exótica, similar a los bailes rusos que se introducían en una París ansiosa de sensaciones. El fenómeno tanguero se extendió rápidamente de la mano de jóvenes argentinos de clase alta que viajaban a la capital mundial de la cultura para explorar nuevos horizontes, al tiempo que encontraban rápido acceso al mundo del espectáculo y la frivolidad que París ofrecía.

El tango de estos jóvenes, aprendido en los arrabales porteños, fue trasladado a los sectores aristocráticos de la capital francesa. Ricardo Güiraldes –autor de *Don Segundo Sombra*– y Alberto López Buchardo –escritor y pianista– impulsaron en los salones de la elite el tango bailado. Tanto la danza como la música se expandieron con tan notable velocidad, que los periodistas franceses comenzaron a hablar de la "tangomanía".

Esta situación fue rápidamente advertida por la colonia de músicos y bailarines rioplatenses, y en 1913 llegó a París la primera orquesta de origen argentino, La Murga Argentina, compuesta por el pianista Celestino Ferrer, el bandoneonista Vicente Loduca y el violinista Eduardo Monelos, acompañados por el célebre bailarín Casimiro Aín, "El Vasquito" y su esposa. Luego harían su aparición el pianista y compositor Carlos Flores y el músico polifacético Enrique Saborido, a los que se sumarían el bailarín Bernabé Simarra, "el Indio", y sus colegas Francisco Ducasse y Juan Carlos Herrera. Con las academias de enseñanza de la danza, ese año el tango alcanzó su máxima difusión. Una estimación realizada por Herrera para el diario *Crítica* del 17 de septiembre de 1913 señala que en ese momento en París había más de cien argentinos dando lecciones de tango.

El contacto físico directo en esta danza constituía un enorme cambio en relación con el vals y la polca vigentes durante la era victoriana, por lo que esa extrema sensualidad del tango debió ser disimulada, y para ello se instrumentó una coreografía que difería profundamente del estilo desarrollado en la Argentina.

Sería a partir de su adopción en Francia que el tango se abriría paso en la clase alta argentina, difundido aquí como un baile menos codificado que el francés, aunque con una carga sensual mucho más diluida que la usual en los prostíbulos. Por cierto, la gran demanda del mercado parisino incentivó a que cada profesor, rioplatense o francés, desarrollara su propio estilo, tratando de imponerlo como "el verdadero". Ello dio lugar a una abigarrada variedad de pasos –muchos de los cuales perduran hasta nuestros días,

en particular en las compañías de espectáculos–, con complejos movimientos que poco tenían que ver con el baile originario.

El conflicto bélico iniciado en julio de 1914 provocó el éxodo de los artistas argentinos de París. En esos días se decretó la prohibición de los bailes públicos, y los establecimientos debían cerrar sus puertas a las diez de la noche. No obstante, el tango se mantuvo en los *dancings* clandestinos, adoptado ya definitivamente por ciertos sectores de la sociedad francesa. La culminación de la guerra provocó el retorno de los argentinos, que partían a compartir la explosión festiva generada en la París de posguerra, donde el tango ocupaba otra vez un sitio preferencial.

No solo se desplazarían argentinos adinerados, sino también una legión de aspirantes a "gigoló", bailarines, poetas o simplemente aventureros. El centro de la noche en París era el barrio de Montmartre, donde había surgido el cabaret moderno en 1881 con la inauguración del Chat Noir, y, posteriormente, *music-halls* y numerosos cafés musicales. Después de la guerra se sumaron los *dancings*, que a diferencia de los cabarets, permitieron a los sectores populares sumarse a la ejecución de la danza en espacios permanentes.

Manuel Pizarro y otras orquestas

Fue vital para revigorizar la música tanguera el ofrecimiento que la Société Lombart –a través de Francisco Canaro– le hizo en 1919 al bandoneonista Manuel Pizarro para actuar en Marsella.

Pizarro, oriundo del Abasto, llevaba consigo el esquema de la llamada orquesta o sexteto "típico" –dos bandoneones, dos violines, un piano y un contrabajo– que por entonces dominaba la forma de interpretación en el Río de la Plata. Poco después debutaba en el cabaret Princessa con muy buenos resultados, formando una orquesta de doce músicos. Para ello llamó a Genaro, que estaba en Marsella, y juntos seleccionaron otros músicos. En dos meses organizaron la Orquesta Argentina Genaro-Pizarro y debutaron vestidos de gauchos, como lo establecía la ley que protegía de la desocupación de posguerra a los músicos franceses de la competencia extranjera, exigiendo que fueran artistas no disponibles en el medio local. Entusiasmado, el empresario modificó el nombre al cabaret para que tuviera una consonancia más argentina, llamándolo El Garrón, por la denominación lunfarda de "garroneros" a quienes acudían a pedir favores de distinto tipo.

El día del debut estaban presentes, además de una verdadera multitud de bulliciosos argentinos, Chevallier, Lucienne Boyer, Rodolfo Valentino, Mae Murray, Pola Negri, la Mistinguette y el boxeador Joe Carpentier. Noche tras noche, el conjunto consolidó su éxito como uno de los elegidos del *jet set* parisino; incluso en una de aquellas ocasiones Pizarro le pidió a Rodolfo Valentino que saliera a bailar, con el fin de que otras parejas lo imitaran. Valentino bailaba en forma muy extraña el tango, pero su estilo le permitiría más adelante abrirse camino en el cine americano también ávido de exotismo.

El éxito del conjunto de Pizarro le garantizó una permanencia en el cabaret de ocho

años consecutivos, período en que alternará sus presentaciones en otros sitios. Con el tiempo, Pizarro convocó a sus tres hermanos, entre otros músicos, y su prestigio lo llevó a tocar en El Empire, en 1927, y en el Lido, al año siguiente; luego abriría su propio cabaret, el Chez Pizarro.

El tango deja de ser una música asociada a la elite para popularizarse a gran velocidad. En las plazas y calles de París se lo bailaba en los días de fiesta. La municipalidad contrató a la orquesta de Pizarro para diversos recitales, al igual que la empresa cinematográfica Pathé-Nathan, dueña de una gran cantidad de cines en los barrios de París, para acompañar la presentación de las películas.

Pero a todo este despliegue tanguero de casi tres décadas le faltaba una gran voz. Manuel Pizarro y su hermano Domingo habían cantado tangos con su orquesta y, de hecho, este último fue pionero en París, adelantándose incluso a lo que ocurría en Buenos Aires, donde las orquestas típicas no tenían un cantor. Los hispanohablantes disfrutaban de las letras a pesar de las limitaciones de los intérpretes, pero para el público local la barrera idiomática era decisiva. Solo las canciones criollas y el tango cantado en un nivel interpretativo superior podrían paliar ese obstáculo. Esa combinación se daría con la llegada de Carlos Gardel.

Gardel negocia su primer contrato

Desde París comenzaron a desarrollarse gestiones para llevar a Gardel a esta ciudad. Así, el 19 de noviembre de 1927 Horacio Pettorossi le mandó al cantor una carta señalando que estaba haciendo gestiones ante los empresarios de los cabarets Florida y Palermo, donde él trabajaba, y que estos le ofrecían un contrato por un año. Pero Gardel esperó negociaciones más formales llevadas adelante por su representante Pierotti, quien gestionaba ante el empresario Paul Santolini (Santo) la contratación del artista, y en función de aquellas el 17 de abril de 1928 el cantor viajó desde España a París. Gardel firmó su primer contrato en esta ciudad el 18 de mayo. En él se establecía que actuaría desde principios de octubre de 1928 y que recibiría el cincuenta por ciento de las ganancias, con un piso de 3200 francos diarios. También que el empresario se hacía cargo del pago de seis pasajes de ida y vuelta Buenos Aires-París. Se fijaba una duración de tres meses, renovables por otros tres, en las mismas condiciones.

Rumbo a Francia

Instalado en Buenos Aires desde junio de 1928, Gardel se dedicó a preparar con sus músicos el repertorio que llevaría a París, incorporando al destacado guitarrista y compositor uruguayo José Aguilar. El 12 de septiembre el buque Conte Verde partió de la Dársena Norte, a las doce de la noche. Viajaban –en primera clase– Gardel y Pierotti; además, en otras secciones, los guitarristas Ricardo, Barbieri y Aguilar; junto con el chofer del cantor, Antonio Sumaje; más el joven Rafael Ricardo, hermano del Negro, de dieciséis años. Gardel se hizo cargo de los gastos del muchacho, y cuando el guitarrista preguntó cómo los justificaría, este respondió: “Necesitamos alguien que nos cebe mate”. Mientras el buque se alejaba del puerto, los miembros del grupo permanecieron en silencio en la cubierta. Luego de un rato, Gardel suspiró

profundamente y dijo:

–Bueno, muchachos... Ya estamos en marcha... ¡Vamos a tomar una copa!

Los músicos se quedaron hasta la madrugada conversando, y al día siguiente Gardel fue el primero en levantarse para hacer ejercicio físico. Cuando los demás se dirigieron a su camarote, que por viajar en primera era muy espacioso, Carlos ya se había bañado, y mientras se vestía los alertó:

–¡Ya verán como se morfa!... Es que realmente es "debute" este barco... A no lastrar mucho, muchachos... si no, el esmoquin se lo van a tener que poner con calzador. Yo sé por qué se los digo... Vienen unos platos tentadores que hacen echar panza en unos días...

Inicialmente, los pasajeros del buque mantuvieron cierta distancia con los guitarristas, pero Gardel les pedía que tuvieran paciencia, que rápidamente el clima se distendería. En un par de días hubo vientos, amenaza de temporal y mar de fondo, y la inquietud creó enseguida una situación de mayor camaradería. Al cruzar la línea del Ecuador, se celebró la acostumbrada fiesta, y Gardel cantó con sus guitarristas ante un numeroso público. Primero, *Mano a mano* y, luego, *Añoranzas*, con música de Aguilar. Cuando terminó de cantar y estallaron los aplausos, señaló al autor de la composición y ante la emoción de este le dijo: "Parate, pues... Es a vos a quien aplauden".

Llegados a Barcelona el 24, desembarcaron el Graham Paige del cantor y luego de tres días de estadía, salieron rumbo a Niza, a las cinco de la tarde. Bajo la conducción de Sumaje siguieron viaje por tierra tomando la carretera para Francia, y por La Junquera cruzaron los Pirineos llegando a Toulouse, donde vivían los tíos de Gardel. Pararon en el Plaza Hotel y concertaron la visita para el otro día.

Presentación en el teatro Fémina

En Niza se hospedaron en un hotel. Ese día 26, el cantor atendió algunos compromisos, y al siguiente tomaron el tren a París. En la estación Saint Lazare los esperaban algunos amigos y representantes del cabaret Florida. Gardel se instaló inicialmente en el Hotel Reynita en Montmartre, y sus guitarristas, en el Olimpic, en Rue Fontaine 19. Una vez alojados, se dirigieron al bar Palermo y allí descubrieron que Manuel Pizarro y su orquesta actuaban en el lugar.

Entretanto, el domingo 30 de septiembre se realizaría una función de beneficencia destinada a recaudar fondos para las víctimas del huracán que había devastado la isla francesa de Guadalupe en el Caribe, y que contaría con la presencia de M. Léon Perrier, ministro de las Colonias. El empresario Santolini tenía preparado para este evento un lanzamiento público del conjunto de gran repercusión y mandó imprimir afiches donde el nombre de Gardel aparecía en grandes letras, como "la célebre *vedette sud-américaine, le créateur de tous les tangos a la mode*".

El día del espectáculo, realizado en el teatro Fémina, ubicado en los Campos Elíseos frente al Rond Point, al bajar del coche, la guardia municipal formada ante el teatro rindió honores a Gardel. Los acompañantes del cantor se abatataron frente a semejante despliegue, pero el artista con su conocido humor pasó muy solemne frente a los

guardias.

Edmundo Guibourg se acercó al camarín a visitar al cantor. Gardel, que en ese momento se arreglaba las espuelas y retocaba los últimos detalles de la indumentaria, le dijo:

–Llegás justo, te estaba esperando… Me dicen que hay un galerudo en los pasillos y debe de ser algún empresario de Londres, porque me han anunciado que hay uno que me quiere contratar. Cocinámelo.

Guibourg aceptó el encargo y salió. Poco después volvió con el misterioso caballero.

–¿Qué hacés? –le espetó Gardel, contrariado.

–Esperá Carlos… El señor es el Ministro de Colonias, presidente de este festival, y no quiere abrir el espectáculo sin saludarte…

> A Gardel recién le tocó salir a escena a las dos de la mañana, porque el programa era extenso. Pero, sin embargo, nadie se había movido de su asiento cuando apareció, porque constituía la atracción principal. Los aplausos fueron delirantes, y el éxito, enorme. Se le pedía que bisara algunos tangos o que cantara varios entonces de moda en Buenos Aires. "*¡Leguisamo solo!*", pedían algunos. Y otros, desde el rincón opuesto de la gran sala: "*¡La cieguita!*" La ovación que recibió el artista fue tal que le dijo a su chofer:
> –Pero, ¡che...! ¿Estamos en París o en Buenos Aires?

El impacto periodístico fue igual de importante. El diario *Le Figaro* destacó las "modulaciones e inflexiones de su voz y el juego de su semblante, singularmente móvil... Se tiene la impresión de que ejerce una suerte de encanto magnético sobre el público". La principal revista francesa de teatro, *La Rampe*, señaló que el arte del cantor era "tan simple, directo y profundo que sorprende antes de encantar, y luego uno queda cautivado por el gran talento de este artista incomparable. Sí, un artista, un verdadero artista, en el sentido más profundo de esa trillada palabra".

Los ensayos para las presentaciones eran diarios y se prolongaban varias horas, ya que Gardel tenía un extraordinario sentido de sus responsabilidades. Cada número era probado una y otra vez, tratando de obtener de la música o la letra los mejores resultados.

El Florida

Había llegado el momento de debutar en el cabaret Florida, tal como lo estipulaba el contrato firmado. Este estaba situado en los altos de la Rue Clichy 20, sobre el frívolo teatro Apollo. Había sido completamente remodelado por Santolini, que pensaba transformarlo en una sala de prestigio internacional. El salón principal medía entre dieciocho y veinte metros por cuarenta y cinco, y en sus paredes había motivos criollos realizados por el pintor argentino Tito Saubidet. En una cabecera se extendía el coqueto escenario, y a las grandes arañas y espejos se sumaban, de acuerdo con los cánones de la época, una fuente con cisnes y chorros intermitentes de agua atravesados por los colores que emitían distintos reflectores. Frente al escenario había unas pocas filas de mesas para quienes habían reservado una cena, y a los costados del gran espacio central destinado a pista de baile se desparramaban las restantes mesas, donde solo se

consumían bebidas.

Era un local de categoría para el género, con mujeres contratadas para acompañar el baile. El espectáculo se iniciaba con la actuación del sexteto que conducía el violinista Carlos Spaggiari; Carlos Zinelli entonaba unos pocos estribillos y luego sacaba a bailar a una dama para iniciar el baile.

Al filo de la medianoche, concluida la cena y cuando ya se había bailado lo suficiente, se presentaba Gardel con sus guitarristas. En la segunda sección se repetían las tres actuaciones, y el espectáculo finalizaba alrededor de las tres de la mañana. Jean Binnet, un famoso locutor, animaba las veladas en un español bastante fluido, constituyendo una sorpresa para los artistas argentinos, dado que en Buenos Aires no se estilaba (allí las piezas eran anunciadas en una pizarra o tablita, donde se inscribía el título).

La noche del debut, el 2 de octubre de 1928, Enrique Cadícamo, recién llegado a París, se encontró con Alfredo Barbieri y, después de cenar, marcharon juntos al Florida. Encontraron a Gardel haciendo sus acostumbradas flexiones. Al verlos, el cantante abandonó su gimnasia para saludarlos. Barbieri se asomó fuera del camarín llamando a una tal madame Rouquin, encargada de los camarines e improvisada "valet de chambre" de Gardel. De inmediato apareció una mujer vieja, silenciosa y de fuerte contextura, que comenzó con una áspera toalla turca a secarle el abundante sudor que cubría su cuerpo. La Rouquin había sido rebautizada por Gardel con el gracioso y lunfardo apodo de "la nami del taquero". Cuando esta terminó con su tarea, le colocó una lujosa bata de seda "Tutankamón" para que no tomara frío y salió del camarín sin saludar. Gardel decía que la Rouquin figuraba en el inventario del cabaret Florida.

El espectáculo daba comienzo siguiendo la estrategia escénica definida por Gardel: anunciada la presentación del cantor, aparecían solo los tres guitarristas vestidos con sus prendas seudo gauchescas para acentuar la expectativa del público o, en palabras del cantor, "para calentar el ambiente". El trío ejecutaba, en el siguiente orden, el tango *Re fa si*, la zamba *Las madreselvas*, el tango *La cumparsita* y el foxtrot *Manos brujas*. Cuando las notas de *Manos brujas* aún resonaban, Gardel entraba a escena con un traje de gaucho aún más vistoso y, retomando las notas finales, lo interpretaba nuevamente desde el comienzo: "Amor, amor / cariño cruel / después que fiel / yo te adoré. / Amor, amor / desdén fatal / para mi mal / eso causó tu ingrato amor". Luego seguían los tangos *Siga el corso*, *Cariñito* y *El carretero*, que fue un gran éxito desde el comienzo y debió repetir ante el pedido del público. Terminaba con los tangos *Francia* y *Adiós muchachos*.

Entre los argentinos presentes, se encontraban Pascual Contursi, Eduardo Bianco "Bachicha", los hermanos Juan y Domingo Torterolo, Arturo de Vedia, Vicente Madero, Ezequiel Luro, Nicolás del Campo, Carlos Lenzi, Macoco Álzaga Unzué y Héctor Behety. A partir del debut de Gardel, el Florida trabajó tres meses a sala llena y, excepto los lunes, todos los días abría sus puertas a partir de las diez de la noche.

Las repercusiones del éxito fueron inmediatas, y Gardel ocupó un espacio

considerable en la noche parisina. Después de terminar sus funciones en el Florida y al recorrer distintos restaurantes para cenar, era frecuente que se viera obligado a interpretar algunas canciones ante los pedidos del público.

Una parte del éxito de Gardel radicó en conformar un repertorio internacional, de modo de captar no solo el interés del público sudamericano que visitaba París. En este sentido, fue relevante la incorporación de algunas canciones en francés. Santolini se lo aconsejó con insistencia, y los hechos, una vez más, le dieron la razón. Sin embargo, hay coincidencia en que su máximo éxito no fue ni un tango ni una canción francesa: *El carretero* se llevó todas las palmas, seguramente por la especial interpretación de Gardel, que silbaba remedando el estímulo a los animales que tiraban de la carreta, y la sencillez de la melodía, que en parte se tarareaba. La canción pertenecía al uruguayo Arturo de Nava, uno de los primeros cantores criollos y viejo amigo de Gardel.

También logró un gran éxito con el tango *Adiós muchachos*, de Julio Sanders y César Felipe Vedan, quienes fueron a verlo al Florida, donde Gardel los recibió alborozado: "¡Qué tangazo, muchachos...! ¡Qué pegada la de ustedes...!".

El asalto de París

Gardel se sintió muy cómodo en París. "El chambergo inclinado a la izquierda y el ala caída sobre los ojos, en ese ángulo preciso que él aseguraba al tacto, con dos dedos; la manera porteña y el aplomo desenfadado de su paso, todo eso que se transformó en su estilo y que le dio un aire compadrón de gran señor, todo eso no desentonaba en el París de aquellos días, como no desentonaría hoy. Hoy y ayer –decía Cadícamo–, entre esa actitud porteña y la costumbre de París no hay ningún choque. El parisiense que pasa por la acera de enfrente –cuando se trata de hombres jóvenes, sobre todo– puede parecer un porteño a nuestros ojos. Explicación esta que serviría para entender la fácil transfusión de la sangre francesa de Charles Gardés [sic] a la porteñizada sangre de Carlos Gardel. Y que justificaría también esa vocación parisiense que no fracasa en ningún porteño" (Cadícamo, 1988).

Gardel disfrutaba enormemente recorrer esas calles. Las intensas caminatas lo familiarizaban con los bellos espacios de la ciudad y al mismo tiempo contribuían a su permanente obsesión por mejorar el físico. "¿Qué habrán pensado los muchachos del Abasto al saber que me traje el Graham Paige con chofer y todo? ¡Y si supieran que lo tengo para dar biógrafo! Porque yo, Tanito, soy más feliz caminando... y de paso el ejercicio me permite conservarme en línea...", le decía a su amigo Luis Mandarino (Mandarino, s/f).

Se reunía Gardel con un grupo de amigos, entre los que estaban Gerardo Matos Rodríguez, Guibourg, el dibujante Arteche, Alejandro Sirio y Enrique Villarreal, tratando de esquivar a los argentinos que buscaban al cantor después de sus actuaciones para llevarlo a cantar a sus fiestas de trasnoche. Cuando el artista veía alguno, se retiraba y volvían a encontrarse en Montmartre, en un café de las calles Rochefoucauld y Pigalle. Junto a Guibourg tuvieron una reunión con Jacinto Benavente, el dramaturgo español Premio Nobel de Literatura, quien los citó para conversar sobre el

lunfardo, que lo tenía verdaderamente intrigado. Allí les señaló que muchas palabras provenían del argot español o gitano:

–Por ejemplo, ustedes le llaman "gayola" a la prisión, y la gayola es lo más español que hay, porque es el encierro del toro antes de salir a la corrida. En esa gayola el toro está encerrado entre rejas, en plena oscuridad. El "afano", otra, es el robo según los gitanos. El conversar con la novia, el "chamuyar", es gitano. "Guita" es gitano. ¿Vosotros habéis inventado el lenguaje al revés? –continuó, ante la mirada divertida del Carlos–. Lo que llamáis el "vesre" ya está en Lope de Vega...

Gardel quedó encantado y al final, muerto de risa, concluyó:

–Yo creí que era un cantor y resulta que soy un filólogo... ¡Qué fenómeno!

La noche de Gardel solía culminar en el cabaret Garrón, donde después de la cena corría el champán, y muchas veces se cruzaba al Bar Costa acompañado por Pizarro y Cadícamo, a consumir pocillos de moca con copitas de licor Richard, cuya alta graduación servía de antídoto contra el sueño y permitía a Gardel alargar la velada con sus recuerdos y sus chistes. Eran frecuentes las cenas en el restaurante Le Capitol, de la Rue Notre Dame de la Dorette 58, a la hora clásica de *le soupé* (el puchero de la madrugada) con Cadícamo, Edmundo Guibourg, Pablo Suero, de *La Razón*, y los hermanos Keller Sarmiento, vinculados a la tarea cultural del Consulado argentino en París, ocasión en que el cantor afrontaba los gastos de todos los comensales. Gardel también visitaba regularmente la agencia del diario *La Nación*, donde utilizaba el reciente servicio telefónico –que constituía toda una novedad en materia de comunicaciones– para hablar con Razzano en Buenos Aires.

Su éxito se multiplicaba, y su figura se hacía cada vez más popular. César Vedani realizó una vívida descripción de la actuación del cantor en el teatro Apollo al celebrarse la Fiesta de las Artes, un espectáculo que anualmente atraía a los artistas más relevantes de París:

> La sala impresionaba. En ese momento estaba actuando una famosa *jazz* estadounidense, y el público la acompañaba al ritmo ¡golpeando las cucharillas de las tazas de café!... Gardel, ya vestido, se acercó tras de mí y echó un vistazo. Lo oí murmurar: "Bueno, bueno... Están para la jarana. [...] Bueno, pibe... Vamos a ver qué pasa...". Y bajó con sus guitarristas. [...] De otras galerías más altas del teatro arrojaban sobre la sala globos luminosos. Sonaban las matracas... Y vi que en medio de un indescriptible rumoreo entraba al cuadro de luz escénica el anunciador, cuya voz potente apenas se sobreponía al estrépito: "Madames, Messieurs... Le chanteur argentin Charles Gardel!". El rumoreo no cedió. Se ubicaron el cantor y sus acompañantes. Sonaron las guitarras. Empezó a cantar Gardel sobre aquel fondo confuso de murmullos y ruidos. Y a la primera estrofa se apagaron los ruidos. Y enseguida se acabaron los murmullos. Lo escucharon en un silencio más impresionante que el bullicio de antes. Lo ovacionaron al terminar. Y cantó otra vez y sucedió lo mismo. Y otra vez más... ¡dueño y señor del gentío cautivado! Yo estaba aferrado a la baranda de la galería, viendo el milagro, con mi corazón lleno de júbilo, con mi cara llena de lágrimas... (García Jiménez, 1951:272-3)

Por cierto, una de las actividades que más contribuyó a integrarlo a la ciudad fue

poder seguir disfrutando de su gran pasión, el *turf*, gracias a la presencia en París de los hermanos Torterolo: Juan, Gabriel y Domingo, tres *jockeys* argentinos que conducían destacados caballos franceses. Gardel concurría al hipódromo de Champs Elysées y en 1928 lo hizo acompañado de Manuel Pizarro, Luis Pierotti y Gabriel Torterolo para ver correr a su hermano Domingo conduciendo a Chubasco. Iban al *paddock*, donde habitualmente se encontraban con el Aga Khan, propietario de los caballos árabes que competían en los Gran Prix de Francia.

Nuevas grabaciones

Los discos de Gardel tenían una buena difusión en Francia. En París, el cantor ya había convenido con la empresa Odeón aprovechar sus excelentes instalaciones para agregar nuevos títulos.

El 11 de octubre comenzaría a realizar sus primeras grabaciones, que culminarían hacia fines de diciembre y totalizaban treinta y seis temas, de los cuales treinta eran tangos.

La revista *La Rampe* de enero de 1929 anunció los discos de "*l'étonnante vedette d'Odéon... dont le triomphe chaque soir a Florida est indescriptible*". El sello discográfico Odeón promovía los discos de Gardel de distintas maneras, y una era con una mesa dispuesta en la amplia vereda del local de la empresa en la Avenue de la Ópera, donde el cantor autografiaba los marbetes de los discos con tinta blanca.

En ese ínterin, Gardel se mudó a un departamento en la Rue Spontini 51, un bello edificio de siete pisos, en un elegante barrio parisino, mientras que sus guitarristas permanecieron en el Hotel Olimpic. Desbordante de felicidad, le escribió a Razzano: "La venta de mis discos en París es fantástica. En tres meses se han vendido 70.000; están asustados y no dan abasto. Una revista famosa llamada *La Rampe*, que sale en estos días, en lujosa edición de fin de año llevará en la tapa mi fotografía en colores. También verás que los catálogos de discos de París –que te mando– llevan mi foto en la tapa. Es bueno caer parado".

En el escenario de la Ópera

El 5 de febrero de 1929 Gardel recibió otra buena noticia: estaba invitado a participar en el Bal des Petits Lits Blancs, uno de los acontecimientos sociales más significativos del año en beneficio de las organizaciones protectoras de niños. Era un espectáculo excepcional que reunía a los artistas más afamados en el teatro de la Ópera de París. El de ese año, según *Le Figaro* del 6 de febrero, reunió a la elite de París y las mayores celebridades mundiales presentes en la ciudad.

Los artistas hacían su aparición en el "Puente de plata", una especie de pasarela sobre el centro del gran auditorio, de modo que desde todos los puntos de la sala se pudiera seguir su actuación.

Antes de que Gardel saliera a cantar, se le aproximó un secretario del presidente de la República Francesa, que asistía al festival, para hacer llegar al cantor argentino su deseo de que incluyera entre sus canciones *El carretero*, de Navas. Gardel respondió que lo haría con muchísimo gusto, y fue el primero de sus números aquella noche.

El artista de variedades francés Saint-Granier presentaba los diversos números: la Mistinguett, Maurice Chevalier, Raimú, Lucien Boyer, Lis Coty, Henri Garat, así como la orquesta de Osvaldo Fresedo, que había llegado a París poco después que Gardel.

En el Puente de plata, la enorme concurrencia que llenaba la sala estalló en aplausos, en vivas a la Argentina y en exclamaciones: "*Les gauches argentins! ¡Les gauches argentins!*". En realidad no vestían estrictamente de gauchos. Vestían bombacha, bota corta, blusa y pañuelo en la espalda. Gardel se presentó todo de negro, con un pañuelo rojo. Los guitarristas, de gris, con un pañuelo blanco. El éxito de Gardel fue decisivo, y debió bisar varios números, porque el público de pie insistía en que siguiera cantando.

Esta actuación consagratoria fue el broche de oro a la gran difusión de sus discos y sus exitosas actuaciones a sala llena en el Florida. El empresario Santolini, entusiasmado, le pidió que firmara otro contrato por noventa días más, pero Carlos se negó, ya que tenía ofertas alternativas.

Otros éxitos

La gran repercusión artística de Gardel en París necesariamente debía trasladarse a la Riviera francesa, donde las clases altas europeas encontraban la belleza natural de su costa y los mejores espectáculos artísticos, y así fue contratado para cantar en el Casino de Cannes, del 8 al 19 de febrero de 1929, por 4000 francos diarios.

Además, Manuel Pizarro señaló que el cantor se presentó en Montecarlo durante diez días, en un cabaret de su propiedad. "Cuando llegó el momento de pagarle, me preguntó si estaba loco. '¡Cómo pensás que te voy a cobrar a vos –me dijo– después de la mano que me diste para que pudiera debutar en París!'" (Del Greco, 1990:300).

Entre el 22 de febrero y el 7 de marzo retornó a París para iniciar una actuación de dos semanas en el Empire, por 3200 francos diarios, y allí, a diferencia de Cannes, donde actuaba de esmoquin, se vio obligado a retomar las prendas gauchescas. Verdadero templo del *music-hall* de París, en la quincena que actuó Gardel también lo hicieron Little Esther, "una Josephine Baker en miniatura", los acróbatas del patín Earl e Inez Van Horn y un chimpancé, Djibo, que era un consumado trapecista. Los comentarios periodísticos fueron otra vez muy favorables. *Le Figaro* el 26 de febrero señaló: "el célebre cantor de tangos... sobresale al expresar... toda la melancolía de la pampa". Jacques Chabannes, de *La Rampe*, el 15 de marzo planteaba: "[Gardel] nos lleva por el camino de Buenos Aires".

Gardel, entusiasmado, le escribía a Razzano: "Soy la *vedette*, el que lleva la gente, y hago una revolución, pues me piden hasta los bises. Me consideran los diarios y el público un artista extraordinario". Como siempre, se asombraba de su repercusión, porque normalmente el éxito superaba todas sus expectativas, y en su estilo zumbón lo expresaba. Daniel López Barreto, un músico que lo visitó en París por esa época, recuerda haber escuchado decir al cantor, después de interpretar dos o tres tangos con la sala repleta de público que lo aplaudía a rabiar, y mientras saludaba con una inclinación de cabeza:

–Pero qué saben estos franchutes de tango.

Barbieri, que también escuchó, lo advirtió:

–Cállese, don Carlos, que lo pueden oír.

Gardel se dio vuelta y con una sonrisa contestó:

–Si no me entienden, y además lo digo a la sordina…

En una carta que Gardel remitió a Razzano, el cantor realizaba un balance de su situación en París:

> Mi viejo y querido Pepe. Ayer estuve dos horas, entre copas, charlas y jaranas, en El Garrón de la Rue Fontaine. Es un bodegón como los del Once, ni más ni menos. Pero en estos días se llena de franchutes, de americanos, hasta de japoneses, con un cargamento impresionante de plata. La fiebre del tango los lleva hasta allí. Yo me acordaba de aquel debut del dúo Gardel-Razzano en el viejo Armenonville... ¿Te acordás del julepe que tenía? Ahora aquí, convertido de repente en un señor, me doy cuenta de que, con todas las fulerías que pasamos, en el viejo Armenonville estábamos entre gente igual a nosotros mismos. Aquí, en cambio, el gotán es una moda pasajera y caprichosa como todas. Enterate: para cantar tangos, hay que vestirse de gaucho... Estoy actuando en el famoso teatro Empire. El empresario, hombre que es un verdadero lince para los negocios, me trabaja de fino. Como mi contrato con él termina dentro de pocos meses, ha empezado a mandarme regalos, a tratarme como si yo fuera el maharajá de la India. Quiere que el contrato se estire unos meses más. Yo le dije va muerto. [...] En cuanto a plata... todo lo que diga es poco. ¡Qué lejos están aquellos doscientos pesos por noche que solían pagarnos en Buenos Aires años atrás! Habrá más que suficiente para varias boleteadas en San Isidro, a manos de nuestro querido Leguisamo. Pero sobre todo, y eso lo sabés igual que yo, hermano, para que la vieja pueda darse todos los gustos, todos los lujos que le han faltado siempre. (Del Greco, 1990:223).

En el teatro Paramount, el cantor realizó una espectacular presentación acompañado de veinte bandoneones y el 1 de marzo de 1929 concurrió de nuevo con sus guitarristas a la casa Odeón, donde grabaron nueve tangos y un vals. El 8 de marzo, los artistas reaparecieron en el cabaret Florida, hasta el 5 de abril, cerrando de esta manera un ciclo de actuaciones que habían consagrado a Gardel como una de las principales estrellas del espectáculo de París.

Adulado por el éxito, el cantor disfrutaba, como lo había hecho en Barcelona, de la belleza de la ciudad, sus amigos, sus nuevos amoríos. La acelerada consolidación internacional, frente a su difícil inserción en Buenos Aires, lo hacía soñar con adquirir una casa en París, similar a las fastuosas residencias que los aristócratas argentinos disfrutaban allí. "Compraré un *chateau* colosal en el Bosque de Vincennes, con 3000 metros de jardín y plantas: se parece al de Unzué en la Avenida Alvear. Una gran ocasión de tener casa en París para que puedan venir los amigos a recrearse", le escribía a Razzano.

Posiblemente ese sueño estaba lejos de las posibilidades del cantor a pesar de las verdaderas fortunas que cobraba por sus actuaciones y por las ventas de los discos, dado lo que despilfarraba en el rumboso estilo de vida que llevaba, el "mangazo" frecuente de decenas de argentinos e incluso franceses que pululaban a su alrededor, su generosidad

habitual hacia sus colaboradores y hasta el costo de los frecuentes viajes de su madre a Toulouse. Había que sumar, además, la verdadera sangría de esos fondos en Buenos Aires, extraídos por su socio Razzano.

En esa época, Gardel también viajó a Londres, invitado por un tenista inglés amigo del periodista Antonio Botta, quien había seguido en Suiza sus campeonatos. Partieron hacia una residencia del más alto nivel, en la cual un mayordomo los acompañó hasta lujosas habitaciones.

–La señora ama de casa los recibirá a la hora de la cena –anunció–. Deben presentarse de gala.

A la hora de la cena, los invitados bajaron, vestidos elegantemente. Menos Gardel. Sorprendidos, pasaron a la mesa. Cuando ya se había servido el segundo plato, apareció Carlos, vestido en forma sencilla. Ante el estupor de los presentes, se acercó hasta la cabecera, y presentándose ante la dueña, le dijo:

–Mi simpática señora... Le hago una aclaración: Yo acepto que el frac es una prenda muy elegante y distinguida, pero yo lo uso solamente cuando canto tangos... Permiso y buen provecho.

Acto seguido, se dirigió a su asiento y se puso a comer con ganas.

La estadía en Europa llegaba a su fin. Gardel, satisfecho por los resultados, volvió a Buenos Aires, donde lo esperaban sus afectos y muchos compromisos artísticos.

En Niza, "la reina de la costa"

Gardel volvería a Francia recién a fines de 1930. Luego de presentarse en el teatro Empire de París durante una decena de días, el grupo partió hacia Niza. Allí estaban contratados para trabajar durante el mes de febrero en el Palais de la Mediterranee, "el rey de los casinos".

El armenio Krikor Bedros Kelekian (Gregor Kalikian), director de la orquesta de *jazz* que tenía un gran suceso en Francia, ha descripto el éxito que allí alcanzó el cantor argentino en la temporada invernal de la Riviera: "allí realizó la más olímpica de sus hazañas: conquistar, por asalto, el ambiente más hermético y sui géneris de toda Francia. Aquella sociedad selecta y cosmopolita de la 'Côté d'Azur', accesible solo a contadísimas excepciones, tuvo para Gardel una acogida cordial e inolvidable [...] en Niza, Carlitos recibió las más grandes ovaciones, entonando canciones francesas" (*La Canción Moderna*, 1931).

El número completo que presentaba el Casino incluía, además de Gardel y Gregor Kalikian, a la contorsionista La Veneyo, la bailarina clásica Vera D'Azurowa y la pareja coreográfica Gavin-Gil. Gardel alternaba algunas presentaciones con la célebre Mistinguett.

Por entonces el cantor le envió a su gran amigo el *jockey* Leguisamo una carta en la que lo invitaba a visitar Francia: "¿Cómo es posible que con la plata que tenés no seas capaz de darte el gusto de descansar un poco la mano de las riendas? ¿Acaso hacés trabajar la del rebenque, lonjeándote unos miles de pesos, para conocer París de cerca? ¡Venite, mono, venite, que yo te prometo diversión a pasto, sin contar que a vos París

te va a enseñar más que un bachillerato!" (Leguisamo, 1982: p.180).

Leguisamo se decidió y fue a hacerle compañía en Niza. Junto con otro gran amigo de Gardel, Ernesto Jiménez, se alojaron en el Hotel Negresco, donde también paraba el cantor. A comienzos de 1931 recorrían la Costa Azul, almorzando en distintos lugares, donde Gardel pedía su nuevo plato predilecto: mariscos. Presenciaron los Carnavales de Niza con fastuosas carrozas y muñecos y un público entusiasta. También acompañaba al cantor a la casa de "la señora de Chesterfield", dueña de un *chateau* a ocho kilómetros de Niza, Villa L'Oiseau Blue, donde daba grandes fiestas, famosas por su magnificencia y buen gusto. Allí, una noche en que en la intimidad fueron recibidos Gardel y sus amigos, Pierotti volcó una copa helada en el hermoso vestido que lucía la anfitriona. Ella pidió permiso a los invitados y en pocos minutos regresó con otra prenda. Ya en el camino de vuelta Gardel le recriminó a Pierotti: "Te dije que no hicieras ninguna macana, todo había pasado bien, hasta que se te ocurrió arruinar el vestido a la dueña de casa", y debió intervenir Leguisamo para calmar la situación.

¿Quién era, según Leguisamo, la "señora de Chesterfield"? En realidad se llamaba Sadie Baron Wakefield, una judía norteamericana de gran fortuna heredera de Bernhard Baron, magnate del tabaco nacido en Rusia, que después de vivir en los Estados Unidos se instaló en Inglaterra en 1895 y dirigió la compañía cigarrera Carreras, famosa en el mundo por su marca Craven A. Pasaba largas temporadas en París y en la Riviera francesa en compañía de su esposo George T. Wakefield, un industrial ex propietario de la Kaynee Company de Cleveland, Ohio. Es probable que sus relaciones con Gardel se iniciaran en el viaje anterior del artista, pero fue en este período en Niza cuando se exhibieron públicamente en muchas ocasiones.

Esta relación introdujo a Gardel en los círculos más aristocráticos y adinerados de París y la Costa Azul. Allí el artista afinó definitivamente sus modales y acentuó su elegancia y pulcritud en el vestir, detalle que siempre había cultivado. Solo un hecho vendría a empañar ese momento casi mágico que vivía el cantor: el despido de Aguilar. El incidente se produjo cuando el músico intentó convencer a Gardel de que lo acompañara en una salida con dos mujeres que se habían acercado atraídas por la presencia del cantor. Gardel, reservado como era en sus relaciones, rechazó la propuesta, y Aguilar, despechado, hizo un imprudente comentario poniendo en duda su hombría. Durante mucho tiempo el cantor mantuvo la decisión de no volver a emplearlo, a pesar de la gran calidad de Aguilar como ejecutante.

En este viaje a Francia, Gardel, alojado en el Hotel Meurice de la Rue Rivoli en París, inicia conversaciones para definir la posibilidad de filmar. Pero antes de concretar este proyecto, retorna a Niza para presentar a la orquesta de Julio de Caro, que había revolucionado la forma de interpretar el tango. Este ha dejado su testimonio sobre el debut en el Palais de la Mediterranee, el 26 de marzo de 1931. Abierto el cortinado, se escuchó una voz en francés que partía del público, requiriendo un minuto de silencio:

> "Señoras y señores, he viajado ex profeso desde París a esta maravillosa Costa Azul, no esta vez para admirar su paisaje, sino para acompañar en su noche de debut a este compatriota

> mío, gran intérprete del tango argentino en su patria que, al igual que yo, les brindará lo mejor de su espíritu en la música, y ya que ustedes me dispensaran el aplauso del éxito, pido otro para Julio de Caro, sabiéndolo de antemano merecedor de él, por ser su orquesta típica, bajo su conducción, en la actualidad una de las mejores. A vuestro criterio dejo el consagrarlo también, en esta noble y grande Francia, después de que valoren su actuación y composiciones suyas".
>
> Terminado el discurso, ya acostumbrado a la luz de los reflectores, pude localizar a Carlos Gardel, parado al lado de su kilométrica mesa, cuyos invitados serían unas cien personas, entre damas y caballeros, destacándose elegantísimo dentro de su impecable frac; y, aparte de su voz, hasta hoy jamás igualada, diré en su honor que también su persona fue milagro de evolución, quedando muy atrás y en el olvido, aquel Morocho del Abasto de los primeros tiempos. Su perfecta dicción, queriendo hablar con propiedad, sin esfuerzo ni afectación alguna, como también en el saber llevar las prendas del vestir (De Caro, 1964:79).

Un poco más sereno después de esa presentación de Gardel, De Caro recuerda que cambió a último momento la programación y tocó como pieza inicial el tango *Tierra negra*, de Noli y Graciano de Leone, que comenzaba con una llamada de bandoneón, ejecutada magistralmente por Pedro Laurenz. En otra ocasión, Charlie Chaplin le reclamó la ejecución de *El monito* para poder bailarlo, y la gente retiró las mesas y se sumó al gran astro del cine, lo que fortaleció aún más el éxito alcanzado.

El espectáculo incluía a Luis Díaz como cantante, dos bailarinas españolas y dos bailarines argentinos de malambo, Jiménez y Rodríguez. A ellos se sumaba el autor y cantor Carlos Marambio Catán, que incluso hacía dúos con Luis Díaz, con buena repercusión en el público. Marambio Catán ha señalado en sus memorias que los mayores aplausos en el Palais de la Mediterranee se los llevaba el malambista Pedro Jiménez, aunque todos cosecharon la aprobación de un público compuesto en su mayoría por turistas europeos y norteamericanos.

Conociendo a Charles Chaplin

Chaplin se relacionó con Gardel cuando el actor inglés vivía uno de sus momentos más esplendorosos. El 21 de enero de 1931 había asistido al estreno de *Luces de la ciudad* en Nueva York, para luego embarcarse en el Mauritania rumbo a Europa. El 19 de febrero llegó a Londres y fue recibido y agasajado por las principales figuras de la política y el arte. Allí asiste al estreno de su último filme, que obtiene un éxito clamoroso, y a continuación se traslada a Berlín y a Viena, para llegar el 22 de marzo a París.

Agotado por los múltiples agasajos, Chaplin huyó a la Costa Azul, donde tenía un amigo: Frank Jay Gould. Gould era propietario de los hoteles Majestic Hotel y del Casino de Niza. Para atender sus asuntos en diversos países, Chaplin necesitó una secretaria que dominara varios idiomas. Comenzó entonces a trabajar con él May Reeves, una bellísima húngara que hablaba seis idiomas, y que rápidamente pasó a ser su amante.

Acompañado por esta mujer visitará a Argelia y volverá a Niza donde permanecerá hasta el fin del verano. Allí, en una recepción que Sadie Wakefield organizó en su

honor, conoció a Gardel.

Gardel cantó en dicha reunión, y Chaplin lo escuchó alborozado, al tiempo que se llevaba una enorme botella de coñac a la boca y jugaba con un cuchillo y una torta. Luego de las presentaciones formales, los dos Carlos charlaron un rato en francés:

–Puede triunfar, Gardel –comenzó Chaplin–. Debería dedicarse al cine.

–Ya he hecho alguna tentativa –contestó el cantor–, pero no estoy muy satisfecho con los resultados… con todo, voy a intentar de nuevo. Tengo una proposición de la Paramount para filmar en Joinville y voy a hacer la prueba.

Chaplin, informado de que Gardel era una importante figura en Sudamérica, le preguntó sobre la opinión que tenía aquel público sobre los filmes del actor inglés.

–¿Qué dicen...? –respondió Gardel, sonriendo–. Vos te metiste a los criollos en el bolsillo...



La búsqueda del espacio cinematográfico internacional

Joinville

Teniendo en cuenta que recién en 1927 comenzó la era del cine sonoro en forma regular en los Estados Unidos, resulta notable que menos de dos años después Gardel ya se encontrara haciendo declaraciones en esa dirección. En junio de 1929, declaraba en Montevideo: "Tengo un contrato firmado con la Paramount. A mediados de enero de 1930, abandonaré París para irme a Hollywood, donde tengo que impresionar un filme sonoro". También la revista *El Tango Popular* de Barcelona, en el segundo número de ese año señalaba: "Ya es un hecho que el cantor de tangos argentinos Carlitos Gardel actuará en la pantalla... Terminada la larga duración de sus contratos […] visitará Nueva York no como turista, sino como cantor de tangos. Y una vez que se haya dado a conocer en su difícil trabajo, se trasladará a Hollywood para filmar una película, contrato que tiene firmado con la importante empresa Paramount Pictures, que lo explotará en la innovación de filmes parlantes. Es decir que Carlos Gardel actuará como actor y como cantante".

Fundada en 1914 por W. W. Hodkinson, Paramount era una de las compañías de producción y distribución norteamericanas más importantes. Considerado el más "europeo" de los estudios norteamericanos, se había asegurado la presencia de Josef von Stenberg, Ernst Lubitsch, Emil Jannings y Maurice Chevalier en su equipo. Conducida por Adolph Zukor, Paramount se colocó rápidamente en el rango de las *majors* (grandes) de Hollywood.

Hacia fines de la década del veinte, las compañías norteamericanas –ya por entonces dominadoras de la industria cinematográfica occidental– empezaron a filmar películas de versión múltiple, es decir, varias versiones de una misma película, pero rodadas en el idioma del público al que se destinaba. De esta manera, las películas podían llegar a ser habladas en inglés, francés, castellano, alemán, etcétera; casi en forma simultánea, con apenas algunos cambios en el elenco. El gancho comercial pasaría, además del idioma, en utilizar figuras conocidas por el público de los países a los cuales se destinaba el producto. Cuando en 1931 apareció la técnica del doblaje, el viejo sistema de las múltiples versiones comenzó a ser desplazado.

Uno de los proyectos más ambiciosos de Paramount fue la construcción de un gran complejo con seis estudios en el muelle Gabriel Peri, en Joinville-le Pont, un suburbio situado a cuarenta kilómetros al sudeste de París, para albergar a directores, técnicos y artistas de las más variadas nacionalidades, y sobre la base de los patrones artísticos establecidos por la industria norteamericana pretendía convertirse en una gran fábrica

de productos cinematográficos.

El valor que los norteamericanos otorgaban a los mercados extranjeros era relativo. No justificaban una gran inversión en esos casos, dado su tamaño y, por consiguiente, los recursos económicos y artísticos destinados a las películas "foráneas" eran mucho menores que los destinados para el consumo local. Sin embargo, para Gardel, que un año antes había sufrido en carne propia la precariedad de las filmaciones de los cortos en Buenos Aires, el contraste con los equipados y grandes estudios de la Paramount era notable. Por ello en su estadía en París se mostró vivamente interesado en filmar con la compañía.

Luces de mi ciudad

Finalmente las gestiones dieron fruto y el 1 de mayo de 1931, Gardel firmó su primer contrato con la Paramount. Este fijaba que la película debía tener una duración de dos horas, y el trabajo del cantor no podía exceder los veintiún días hábiles. Una cláusula especial establecía que no podía ser citado a filmar los días jueves, sábados, domingos ni feriados por la tarde, mientras durasen las presentaciones de Gardel en el Palace de París.

La película se llamó *Luces de Buenos Aires* y fue dirigida por el chileno Adelqui Millar, quien ya tenía una vastísima experiencia cinematográfica como actor, director y guionista. Millar poseía gran influencia en los asuntos de habla castellana en Joinville y no estaba muy de acuerdo en incorporar a Gardel como parte del elenco. Prefería a Roberto Rey, el comediante y cantor español, que en ese momento era una atracción mayor en el mundo de habla hispana. Pero otros factores decidieron la contratación de Gardel.

Es que para concretar la filmación de *Luces de Buenos Aires* confluyeron diversas iniciativas. Fue central la presencia de la compañía de revistas del Teatro Sarmiento, que pertenecía al también dueño del Cine Teatro Broadway de Buenos Aires, Augusto Álvarez, y que encabezaban Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, que habiendo terminado sus actuaciones en el teatro Zarzuela de Madrid, se habían trasladado a París para actuar desde febrero de 1931 en el Palace.

Romero y Herrera recibieron instrucciones de Álvarez de apoyar la realización de una película que incluyera a Gardel. Con esta idea, plantearon a Paramount hacerse cargo del desarrollo del libreto cinematográfico, de las canciones y de la participación de los artistas de la compañía –entre ellos, Gloria Guzmán, Sofía Bozán y Pedro Quartucci–. Paramount, a través de su jefe de producción, Arnau, exigió medio millón de francos para cubrir una parte de los gastos de filmación. El pedido se resolvió apelando al grupo económico encabezado por Sadie Baron Wakefield, que se asoció al proyecto de filmación de la primera película del cantor.

El filme se realizó en mayo de 1931, durante tres semanas, y tenía ochenta y cinco minutos de duración. Además de los ya mencionados, también incluía a las coristas "Las 16 bellezas criollas". Ellas, como buena parte de los actores argentinos escogidos para el filme, provenían de esa compañía. La excepción más importante era Vicente

Padula, quien ya tenía una incipiente carrera cinematográfica en los Estados Unidos, desde 1927. Paramount, de la que era empleado, lo envió en 1931 a Joinville a trabajar en la película de Gardel. El fotógrafo sería el estadounidense Ted Pahle –quien luego trabajó en la Alemania nazi y posteriormente haría una prolongada carrera en el cine español–, y como asesor musical fue contratado Josep Sentís, pianista catalán.

Gerardo Matos Rodríguez, el autor de *La cumparsita*, se encontraba radicado en París por entonces, desempeñándose en tareas diplomáticas en el Consulado uruguayo. Ello facilitó que se le contratara para elaborar la música. Se pensaba que Manuel Pizarro y su orquesta se harían cargo de la interpretación, pero no se llegó a un acuerdo económico y finalmente fue contratada la orquesta de Julio de Caro. Se le pidió que hiciera toda la música, el *leitmotiv*, y que acompañara a los intérpretes con música regional, zambas, estilos y chacareras.

Matos Rodríguez compuso para el filme el vals *El rosal*, en colaboración con Manuel Romero, y Gardel lo cantó acompañado por sus guitarristas Barbieri y Riverol. El cantor también puso música a la letra compuesta por Romero para elaborar el tango *Tomo y obligo*, donde lo secundan de Caro, en violín; su hermano Francisco, al piano, y Laurenz en bandoneón. Estas son sus dos únicas interpretaciones en el filme. Su papel actoral también fue limitado; en la película, Gardel aparece, incluidas las canciones, durante veinte minutos de los ochenta y cinco totales; es decir, menos de una cuarta parte del filme.

La película –una comedia de enredos ambientada en lo que pretende ser una estancia pampeana argentina, aunque en realidad se asemeja a una modesta vivienda campesina de Francia– se apoya en el desempeño de algunos buenos artistas, entre los que se destaca Gloria Guzmán. Tanto el libreto como la dirección lograron un producto eficaz en función de los objetivos planteados.

El hecho de que Gardel cantara solo dos canciones, al igual que Sofía Bozán –una cantante y bailarina de prestigio en el ambiente teatral porteño, pero de un nivel incomparable al del cantor– y Pedro Quartucci; mientras que Gloria Guzmán interpretaba una, nos indica que Gardel aún no era para la Paramount una estrella indiscutida, aunque de todos modos recibió 166.671 francos por su trabajo (más que los percibidos por Julio de Caro con toda su orquesta). No fue una película de Carlos Gardel como protagonista excluyente, sino una empresa colectiva.

Por otro lado, fue muy importante para consolidar el proceso de introducción del cantor en el mundo cinematográfico mundial el hecho de estar rodeado de compatriotas y amigos, con actores y actrices de sólida experiencia teatral. Al ser entrevistado en 1933, Gardel recordará con placer esos momentos. Ante la pregunta de si había sentido alguna emoción al filmar, respondió: "En la primera vez, sí; pero luego me acostumbré y ya me parecía estar en mi casa. Además me encontraba rodeado de mis buenos amigos y amigas de la Compañía de Revistas Argentinas, que trabajó también en dicha película. ¡Eso no era trabajar!... ¡Era estar en familia!".

El argumento era el siguiente: en una noche de tormenta, el coche de un empresario

teatral, que viajaba con su esposa, un secretario y el chofer, se descompone cerca de una estancia, en la que se refugian. Allí escuchan cantar a una paisana, Elvira del Solar, y le ofrecen un contrato, a ella y a Rosita, en una revista porteña. Elvira es la novia de don Anselmo Torres, el dueño de la estancia. Ya en Buenos Aires, la perversión del ambiente urbano estaba a punto de corromper a Elvira del Solar, presa de un millonario, cuando dos gauchos de la estancia la raptan en el teatro, enlazándola desde un palco, para devolverla a su novio. La película tiene el consabido final feliz con beso y música de fondo de *El rosal*.

Como dijimos, era una comedia liviana, inscripta en las ya tradicionales películas criollistas que dominaron la escena argentina por esas décadas, que permitía la intercalación de numerosos números musicales y artísticos. Se lucen notables zapateadores de malambo, como el famoso Espeche, y se baila tango, siempre con la interpretación de la orquesta de De Caro.

En una entrevista realizada en Buenos Aires en la Revista *Ideal Film*, Gardel dirá sobre su participación:

> –La mayoría de nosotros no había actuado en películas de responsabilidad y, sin embargo, muy pocas veces tuvimos que repetir las escenas. El director, Adelqui Millar, asistido por su ayudante, impartía las órdenes, que eran cumplidas por nosotros como veteranos.
> –¿La técnica de Joinville difiere de la norteamericana?
> –En lo que respecta a la película *Luces de Buenos Aires*, sí, es más adecuada al temperamento latino. En ella se hace más cinema; no se abusa de diálogos, porque eso debe dejarse, según sus directores, para el teatro. Yo comparto esa teoría, creo que algunas canciones y una música adaptada es lo más adecuado para ese espectáculo, que debe tener necesariamente su técnica propia, diferente a la del teatro, porque la música tiene que sustituir al lenguaje. Eso a mi juicio, el secreto del filme.
> –¿Anécdotas?
> –Muchas y sabrosas... algunas tristes. La pobre Sofía, en una escena en que debo tirarla por una escalera, cayó con tan mala suerte que falló el truco, y la caída fue real. Quedó sin sentido por efecto del golpe. Con todo, una vez vuelta en sí, continuó valientemente su labor, y la película ganó en realidad. ¡La gauchita muy guapa! En esa misma escena debía darle un golpe de puño a Kindos, artista español que trabajaba con nosotros. Antes de hacer la escena, me había advertido que moderara el puñetazo. "Puede uztez", me decía, "hazerme zaltar el puentezito de plata que tengo en la boca". Ya pueden imaginarse la risa que nos causaría esta advertencia. ¡A nosotros, tan criollos y despreocupados! Al final se me fue la mano, pero sin quererlo.
> –¿Piensa filmar en Hollywood?
> –En efecto. He recibido propuestas durante mi estada en París. Mi tocayo Chaplin, demostrando un gran interés por mi persona fue el que me hizo la más ventajosa. Temiendo ser indiscreto no puedo explayarme sobre este particular como quisiera, por no pertenecerme todo el secreto del asunto. Carlitos es uno de mis mejores amigos.

La película se estrenó en la Argentina el 23 de septiembre de 1931, en el Cine Capitol de Buenos Aires, con una difusión considerable. En un aviso de media página en la sección correspondiente a "Teatros y Cinematógrafos" del diario *La Nación* del 23 de septiembre se anunciaba el estreno de "la primera producción netamente argentina

realizada por la Paramount en sus estudios de Joinville". Al mismo tiempo, Gardel se presentaba en el cine-teatro Broadway, cuyo dueño había financiado parte de la película. Desde el 2 de octubre, también con una gran propaganda de media página, *Luces de Buenos Aires* pasó al cine Suipacha; entre el 15 de octubre y el 3 de noviembre se proyectó en el Metropol; desde el 29 de octubre en The American Palace, y luego, en los cines de barrio y del interior durante varios meses.

Los comentarios fueron favorables. *La Nación* del 24 de septiembre señalaba:

> El elogio de *Luces de Buenos Aires* puede hacerse sin ninguna complacencia nacionalista. Se trata, en efecto, de una de las mejores comedias musicales que el cinematógrafo sonoro ha realizado, de acuerdo con el modelo de *La melodía de Broadway.* Es ágil, atrayente, y en ningún momento deja que decaiga el interés. [...] El débil argumento de *Luces de Buenos Aires* jamás hubiera conseguido interesar sin la inteligente dirección de Adelqui Millar, pero sobre todo sin la actuación eficaz y atrayente de todos los intérpretes; sin la gracia de Gloria Guzmán, sin la desenvoltura criolla de Sofía Bozán y sus expresivas canciones, sin la interpretación sobria de Carlos Gardel y sus tangos brillantemente modulados; sin la simpática naturalidad de Pedro Quartucci, sin los admirables zapateadores y los bailes y cantos nacionales que animan el interesante desarrollo de esta producción.
> Y cabe señalar aquí una circunstancia muy curiosa. Desde tiempo atrás, la crítica y el público vienen formulando legítimas protestas contra la mala calidad de las películas habladas en español; muy contadas, en efecto, han sido las que ofrecían motivos de atracción. Pero he aquí que se hace una película con intérpretes de Buenos Aires, y que estos tienen todas las cualidades cuya ausencia veníamos lamentando.

También el diario *Jornada* del mismo día se expresó en términos muy elogiosos:

> En primer término, la actuación de Carlos Gardel es buena en todo sentido, y encarna el personaje de más afecto sentimental en la obra. Estaría de más ponderar sus canciones, que, como siempre, son únicas. Gardel tiene, además, cuando habla, una voz excelente en su claridad y en su expresión. Quizá su figura se preste, por el momento, para un limitado personaje, pero lo cierto es que esta vez ha salvado lo suyo con entera gallardía.

Fue relevante la resonancia de la interpretación de Gardel con el tango *Tomo y obligo*, escena ambientada en un supuesto bar de marineros de La Boca, denominado El cocodrilo. El artista mostraba toda su capacidad, tanto como intérprete como compositor, combinando el despecho machista por el abandono de la mujer con el dolor incontenible de la pérdida: aparece en toda su dimensión el cantor-actor. Los versos interpretados quedarían marcados como un hito en la historia del tango: "Tomo y obligo, mándese un trago, / que hoy necesito el recuerdo matar; / sin un amigo, lejos del pago, / quiero en su pecho mi pena volcar". Así lo consagraron los públicos de Latinoamérica y España. Las crónicas de todos los países congelaron la misma imagen, y después de la interpretación de *Tomo y obligo* el público asistente interrumpía las proyecciones y lograba que la película se detuviera, rebobinara y proyectara nuevamente.

Un proceso similar se viviría en las zonas hispanas de los Estados Unidos. El estreno

de la película en el Teatro San José, de la barriada hispana de Nueva York, a fines de 1932, provocó una gran conmoción. Terig Tucci, que secundaría a Gardel musicalmente desde 1934 en esa ciudad, contó:

> El enorme éxito de esta película sobrepasó todo lo que se había presentado hasta entonces en el cine hispano de la ciudad. El entusiasmo del público es punto menos que imposible de describir. La sala estaba siempre repleta, a todas horas del día y de la noche; nunca una butaca desocupada, gente parada en los pasillos y en el vestíbulo. Un espectáculo para regocijar el corazón del más ávido empresario... La noche del estreno nos encontrábamos sentados en la platea del teatro. Llegaba la escena en que Gardel canta el tango *Tomo y obligo*. Hasta entonces no se había presentado nada similar en una sala de espectáculos. El auditorio, electrizado por la soberbia interpretación de Gardel, aplaudía a rabiar. El público insistía en que se repitiera el número. La ovación, o mejor dicho el bochinche, duró más de quince minutos. Cuando se hizo evidente que la petición del público era una exigencia, la empresa no tuvo más recurso que rodar atrás la película y repetir la canción (Tucci, 1969:22).

Gardel se enteraría más adelante de que ese fenómeno se repitió en otros países, incluyendo España: en Madrid, la película se presentó durante tres meses consecutivos y todas las noches hubo que exhibir el cartel de “No hay más localidades”, y cada noche fue necesario que los operadores volvieran atrás para repetir la escena con el tango.

Por todo ello, resulta muy sugestiva la anécdota relatada por el actor Vicente Padula al periodista Horacio Estol:

> Aquella escena famosa en la que Carlos canta *Tomo y obligo*... ¡Si usted supiera cómo se hizo! Al comenzar un día de filmación resultó que faltaban unos decorados y no se podía cumplir con el plan proyectado. Para no perder tiempo, el director propuso hacer la otra escena, esa en que Gardel canta el tango...
> –No, hoy no... –protestó él.
> –Pero es que ganamos tiempo...
> –No, no, no... quiero ensayar más. No voy a largarme así, a poncho...
> Que sí y que no, la cosa fue que Carlitos se puso de un humor de todos los diablos. Al final, Adelqui Millar se salió con la suya, so pretexto de que si no salía bien... En fin, un lance... Y se filmó la escena. Al otro día, Gardel estaba con Padula cuando le avisaron:
> –Van a proyectar la escena de ayer, la de la cantina... Si quiere verla, Gardel...
> Gardel rezongó:
> –No... ¡Qué voy a ver!
> –Pero, vamos... –le dijo Padula.
> –¡Salí!... Canté con una bronca. Andá vos si querés...
> Padula vio la proyección. Y vio lo que hemos visto todos, ustedes se acuerdan. Cuando volvió junto a Gardel le dijo:
> –¡Salió macanuda, Carlos...! Estás...
> –A vos te trabajaron para conformarme.
> –Te digo que no. La bronca que tenías le da fuerza al tango...

Se iniciaba de esta manera, en el nivel internacional, un movimiento irresistible que

las sucesivas películas expandirían. En adelante, la notable voz que algunos ya conocían a través de los discos se asociaba a una presencia de galán-cantor que se consolidaba de forma creciente. En la película, Gardel ya aparecía con muchos kilos menos que en los cortos filmados en 1930 en Buenos Aires, aunque todavía tenía un exceso de peso que se intentó disimular con trajes de chalecos sueltos y bombachas camperas de amplia faja y cinturón.

Nuevos logros en París

Junto con la participación en los filmes, Gardel inició el 9 de mayo de 1931 las actuaciones en el teatro Palace, con un nuevo repertorio que incluía varias canciones en francés. El columnista de la revista *La Rampe* elogió la perfecta dicción de Gardel en ese idioma, aunque destacó su preferencia por las canciones en español, dado que lo que se demandaba era exotismo y no una copia de los cantantes franceses. Más allá de esta observación, al público parisino le encantaba también escucharlo en francés, porque podía percibir mejor las emociones que trasmitía el cantor. Todos los comentarios periodísticos del mes destacaban el éxito de "este gran artista, conocido y admirado por todo París, cuyo éxito ha celebrado toda la prensa" (*Le Figaro*, 1931). Este éxito se prolongaría hasta el 17 de julio.

Por ese entonces, un infatigable Gardel se presentó en los estudios de la Odeón para grabar, el 28 de mayo, acompañado por sus guitarristas Guillermo Barbieri y Riverol. Fueron cuatro tangos, un vals, una cifra y una ranchera. Entre los tangos se destaca *Anclao en París*, con letra de Cadícamo y música de Barbieri. El tango hace referencia a la situación de tantos argentinos que quedaban dando vueltas por París sin haber podido insertarse socialmente. La inspirada letra reflejó de manera admirable la nostalgia por Buenos Aires: "cómo habrá cambiado tu calle Corrientes / Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal / alguien me ha contado que está floreciente / y un juego de calles se da en diagonal… / No sabés las ganas que tengo de verte / aquí estoy varado sin plata y sin fe / quién sabe una noche me encane la muerte / y chau Buenos Aires, no te vuelvo a ver". Gardel también grabó, en francés, el vals *Déjà* y la canción *Folie*, que había registrado en Buenos Aires antes de su viaje.

Con estas grabaciones, Gardel culminaba la edición de discos en París; por lo menos, las que han sido editadas. Cincuenta y cuatro temas fueron lanzados al mercado europeo por esta vía, de los cuales cuarenta y dos fueron tangos. A pesar del atuendo gauchesco, es indudable que el peso decisivo de sus interpretaciones se volcó hacia este género, coincidiendo con la primacía que el medio parisino le asignaba.

Durante esta estadía en París, Gardel actuó algunas noches en el Pabellón del Armenonville del Bois de Boulogne, donde lo escuchó el ministro francés Édouard Herriot. También concurría asiduamente a los cabarets que administraba su amigo Pizarro –el Sevilla, donde cantaba tangos Roberto Maida, y el Pigalle, cerca de la plaza homónima–, acompañado por Sadie Baron y su marido.

De Caro ha recordado que Gardel le insistía para que se quedase en Europa. "Mirá, Julio, unidos, el tango tendrá un baluarte por los años de los años y ya habrá tiempo de

regresar", proposición que fue rechazada, ya que tanto De Caro como sus músicos sentían la necesidad de volver a Buenos Aires, donde los esperaban sus familias, después de una gira prolongada. Mientras Gardel y De Caro recorrían París, el cantor le pidió que le hiciera un tango a la calle Corrientes, pero el músico reconocía que no se animaba, aunque hacía tiempo que lo quería hacer. Gardel le decía:

> Después de recorrer la ciudad con una buena caravana de amigos, de esos porteños que tanto se ponen verdes gritando un final de taco y lonja mientras Leguisamo atropella, cómo se prenden a una milonga bien marcada, caés a Corrientes amaneciendo... la recorrés de punta a punta... y sin darte cuenta lo vas a silbar solito; en cuanto te descuidás, el sol saliendo a puchos por el lado del puerto, mandando a la cama "a la voz de ahura" a cuantos se olvidaron de la hora, te da los compases de la segunda parte, y cuando al despertar soboreás el amargo con pan con grasa, le ponés el punto final... y sos capaz de pensar que ha sido como cosa de duendes (De Caro, 1964: 381).

Durante el paseo, De Caro observó que las mujeres se daban vuelta para mirar a Gardel, y cuando se lo señaló al cantor, este le respondió: "Lindo corazón sensiblero tienen estas pebetas... Son jilgueros, como las de San Telmo; claro que como aquellas, ¿de dónde?; las muchachas de Buenos Aires son un regalo de Dios, ¿y los pibes?... Yo no he visto pebetería más brava e inteligente que los de allá... Somos un pueblo como no hay otro, grande, dadivoso, desinteresado; con o sin plata, primero nosotros" (De Caro, 1964: 382).

Luego de esta larga estadía en tierra gala, Gardel regresó a Buenos Aires el 20 de agosto de 1931, a bordo del Conte Verde. Le acompañaban sus dos guitarristas y la actriz Gloria Guzmán (con quien se dice que habría mantenido un breve romance).

Nuevo viaje a Francia

Luego de una temporada agotadora, el artista partió de Buenos Aires el 28 de octubre de 1932 con la intención de tomarse un descanso y, a la vez, tratar de concretar la filmación de nuevas películas. En la nave que abordó viajaba también el poeta argentino Raúl González Tuñón, que dejó su testimonio: "Conocí a Gardel a bordo del Conte Rosso... Yo iba al Brasil, como corresponsal de la vieja *Crítica*, en los días de la revolución de Getulio Vargas, y Gardel volvía a París. Todas las noches –entonces el barco tardaba cinco días en llegar a Río– nos reuníamos con Gardel en el camarote del capitán a tomar unas copas. Él cantaba para nosotros, pero no tangos... canciones en francés y en italiano" (Del Greco, 1990:386).

Por esa época, Gardel y Guibourg volvieron a encontrarse para realizar un pequeño viaje a Londres en compañía de otros dos amigos. Aparentemente, Gardel cantó en las radios londinenses. Guibourg recordaba que fueron a ver un partido entre las selecciones de España e Inglaterra, el 9 de diciembre, que terminó con un aplastante 7 a 1 a favor de los locales. Por la noche, después de cenar, salían a correr por las calles londinenses para mantener el estado físico:

> Estábamos haciendo *footing* en plena niebla, cuando de repente sentimos ruido de cascos

de caballo. Nos llamó la atención, parecía como si los cascos tuviesen gomas; miramos, y entre la niebla vimos pasar un carro de verduras, serían las tres o cuatro de la mañana. No había más que policemen en las calles de Londres a esa hora... Cuando pasó el carro, Gardel se quedó estático, lo miré, y me preguntó si a mí me había pasado lo mismo que a él. Yo le respondí que sí... habíamos visto el Abasto... pero en las nubes. Fue una cosa poética, verdaderamente hermosa para recordar (Collier, 1988:165).

El viaje de placer de Gardel no acabó en Londres; el cantor aprovechó los meses libres para recorrer algunas ciudades italianas, como Nápoles y Milán (donde pasó unos días con Isabel del Valle), y para visitar a su familia en Toulouse.

Concluidas las vacaciones, Gardel volvió al trabajo. El 25 de mayo, desde los estudios de Radio Colonial de París, se emitió un programa especial con motivo del aniversario de la Revolución de Mayo, transmitido en directo por las frecuencias de LR3 Radio Nacional, LR6 Radio La Nación de Buenos Aires, LT3 Radio Rosario y CX26 de Montevideo. Esto ocurrió entre las 17.55 y las 20 (hora argentina), y dio comienzo con la ejecución del himno argentino y el himno francés por la Orquesta de Radio Colonial. A continuación hablaron el embajador argentino en Francia, Tomás Le Bretón, y Georges Clinchant, embajador francés en la Argentina. Siguieron los corresponsales en París de distintos diarios argentinos, y Gardel interpretó dos canciones: el tango *Mano a mano* y el estilo *Amargura*. La audición cerró con la orquesta de Manuel Pizarro.

Doña Berta, en su hogar, escuchó el programa acompañada por Defino.

No solo habría momentos gratos en aquella estada europea. Hacia fines de mayo de 1932, Gardel se enteró de la muerte de Pascual Contursi tras una larga y penosa enfermedad, el primer letrista de tango que se había animado a interpretar. Los artistas habían mantenido una fructífera aunque esporádica relación, y tres años antes, en una fría noche, Gardel lo había encontrado casualmente durante una de sus habituales caminatas. Fue en la Place Pigalle, donde vio a Contursi acurrucado en un banco, de muy mal semblante.

–¡Pascual! ¿No tenés frío? –le preguntó el cantor, alarmado.

–Me muero de calor –contestó Contursi.

Gardel, conmovido por el estado de su amigo, acordó con otros compañeros enviar a Contursi de regreso a la Argentina y, pocos días después, embarcaron al enfermo con destino a Buenos Aires. El 29 de mayo de 1932, falleció.

En ese período, Gardel convocó a Juan Cruz Mateo para que lo secundara al piano en sus grabaciones. Mateo era un personaje interesante. Nacido en la ciudad de La Plata en 1904, había integrado las orquestas de Anselmo Aieta, Osvaldo Fresedo y Ernesto de la Cruz. Resolvió trasladarse a Europa para perfeccionarse como pintor y logró una excepcional importancia (ha sido señalado, incluso, como el más importante pintor futurista de origen argentino). Como músico, además del piano, tocaba el violín y el contrabajo, y hasta se desempeñó como director de orquesta. Su departamento poco a poco se fue convirtiendo en el nuevo salón de ensayo para el cantor. Mateo, a pesar de su juventud, era un hombre extremadamente serio, y no simpatizaba con el

humor ni la informalidad de Gardel. Finalmente, para conservar sus servicios, Carlos debió desistir del tuteo y comenzó a tratarlo con mayor formalidad.

Segunda etapa de trabajo en Joinville

La situación con la compañía cinematográfica parecía haber entrado en un punto muerto. La gran depresión internacional iniciada en los años treinta paralizó temporalmente el proyecto de filmar, y la Paramount sería muy prudente a la hora de iniciar nuevas películas, por lo que las negociaciones se extenderían durante prácticamente un año. Gardel se obstinó en lograr este acuerdo, convencido de que su futuro seguía estando en el cine, pero además como parte de la silenciosa batalla que sostenía con quienes en Buenos Aires apostaban a su fracaso.

En Joinville, la situación seguía estancada, y Gardel comenzó a pensar en volver a Buenos Aires. En agosto le escribió a Defino que se embarcaría en el Duilio el 6 de octubre, calculando su llegada al puerto rioplatense dos semanas después. No obstante, las circunstancias dieron un vuelco espectacular, y por fin se concretó el nuevo acuerdo con Paramount. En su reporte de noviembre de 1932, Paramount informó que la compañía, en vistas del "grandioso éxito de *Luces de Buenos Aires*" había decidido realizar nuevas películas en español con "el famosísimo cantador de tangos". Dos figuras serían relevantes en esta etapa artística que iniciaba Gardel: el escritor y poeta Alfredo Le Pera y el director cinematográfico Louis Gasnier.

Le Pera y Gasnier

Para encarar el nuevo desafío era necesario reunir un núcleo de colaboradores, con la desventaja de que ya no se encontraban en París el experimentado Manuel Romero ni los artistas argentinos agrupados en su compañía. Gardel acudió a Edmundo Guibourg, quien le sugirió el nombre de Alfredo Le Pera. Se iniciaría aquí un trabajo conjunto que, en menos de cuatro años, generaría las canciones que proyectaron definitivamente a Gardel al plano internacional, temas que constituyen en la actualidad el repertorio más conocido del artista.

Alfredo Le Pera nació el 6 junio de 1900, en San Pablo, Brasil, pero sus padres se trasladaron a Buenos Aires un par de meses después. Vivió en el barrio de San Cristóbal y cursó el bachillerato en el Colegio Nacional Bernardino Rivadavia. Allí tuvo como profesor al dramaturgo teatral Vicente Martínez Cuitiño, quien influyó en su vocación como periodista y autor teatral. También estudió piano, lo que le permitió tener nociones básicas del pentagrama. Impulsado por su familia, comenzó la carrera de medicina, pero en el curso del cuarto año prevaleció su inclinación por el periodismo.

En 1920 hizo sus primeras armas en las páginas de espectáculos de *El Plata*, colaborando además en *El Mundo*, *Última Hora*, *La Acción* y *El Telégrafo*. También se desempeñó como autor de teatro: su primera obra fue la revista *La sorpresa del año*, escrita en colaboración con el empresario Humberto Cairo y estrenada en el Sarmiento el 24 de diciembre de 1927. Presentó luego *Los modernos mandamientos*, escrita junto con Alberto Ballestero y D. Gainza; *Gran circo político*, con Julio Filiberti Escobar;

Melodías de arrabal, *¡Qué quieren los brasileños!*, *Piernas locas*, *Rojas bocas*, *La vida se va en canciones*, *Está abierta la heladera*, *Ya están secando con Broadway* y *La plata de Bebé Torre*, esta última en colaboración con Pablo Suero y Manuel Sofovich; *Ópera en jazz*, *Piernas de seda* y *Un directo al corazón*, realizadas en equipo con Antonio de Bassi, Antonio Botta y Carlos E. Osorio.

Desde su posición como jefe de la sección "Teatros" de *El Telégrafo* entabló buenas relaciones con importantes hombres del espectáculo, como Augusto Álvarez, empresario del teatro Porteño y luego del Broadway. En 1929, el empresario del Sarmiento lo envió a París en 1929 para que estudiara y comprara decorados y otros elementos para las revistas, entre ellos varias decenas de perros galgos, ya que las *vedettes* los lucían imitando a las damas de clase alta que se paseaban con ellos por los parques franceses.

A principios de 1930, comenzó a trabajar en la traducción y confección de títulos para películas silentes. A fines de ese año, viajó a Chile con la compañía de revistas que integraba Tania, la compañera de Enrique Santos Discépolo, que también los acompañó. Alojados en un hotel frente a la Iglesia de la Merced, quedaron impresionados por el sonido de las campanas y compusieron el hermoso tango *Carillón de la Merced*. Estrenado con éxito en el teatro Victoria de Santiago, por Tania, se popularizó rápidamente en todo Chile y luego en la Argentina.

De regreso en la Argentina, asumió como director de la compañía del teatro Cómico, en cuyo elenco se contaba Pedro Quartucci y con quien entabló una buena relación. Tiempo después, su oficio de traductor de películas facilitó un segundo viaje a París a fines de 1931, donde ingresó en la compañía cinematográfica Artistas Unidos para traducir al español las leyendas impresas de las películas. En ese tiempo conoció a distintas figuras de la cinematografía y redactó notas para *Noticias Gráficas*, en las que reflejó el impacto que le produjeron dos destacados directores, el francés René Clair y el inglés Alfred Hitchcock.

El otro protagonista de esta etapa en la carrera artística de Gardel fue el director cinematográfico Louis Gasnier. Su carrera había comenzando en el cine silente para los estudios del célebre Pathé, hacia fines de la primera década del siglo xx, donde cosechó sus primeros éxitos junto al cómico francés Max Linder. Enviado por Pathé a cubrir la sucursal de New Jersey, en los Estados Unidos, Gasnier adquirió fama a partir del desarrollo de un nuevo género: el cine por entregas, también llamado serial. El director era parte del selecto grupo de franceses que, por ser nativo del país que originó el cine, ejercía por aquel entonces una gran influencia en el país del norte.

Luego de este suceso, Gasnier continuó con relativa solvencia su trayectoria fílmica, hasta la irrupción del cine sonoro. Este implicó un fuerte cimbronazo para su carrera, así como para muchos otros directores del cine silente. Algunos de ellos pudieron adaptarse con éxito; otros, en cambio comenzaron a declinar. Gasnier formó parte de este segundo grupo. Contratado por la Paramount, cristalizó en director "comodín", no muy brillante pero cumplidor y de bajos emolumentos. En la misma época de las

películas de Gardel, filmaría otros insulsos policiales.

Una película filmada por Gasnier en 1930 aparece como una de las claves para explicar la decisión de la Paramount de contratar al director francés a la hora del lanzamiento cinematográfico de Gardel. Se trata de *Amor audaz*, codirigida por A. Washington Pezet, que tuvo como actores a algunos nombres que volverán a aparecer en el universo fílmico de Gardel: Rosita Moreno, Vicente Padula y otro argentino, Barry Norton, quien venía trabajando con relativo éxito en el cine norteamericano. La larga trayectoria de Gasnier, su manejo del francés y el aval de haber realizado producciones con actores de origen hispano y latino, habrían inclinado la balanza hacia su lado.

Ese marco en el que Carlos Gardel desarrollaba sus nuevas películas contaba entonces con: un director veterano, solvente pero no muy brillante, inspirado por el melodrama y el vodevil bajo la influencia de René Clair; limitado respaldo financiero por parte del estudio, y la irrupción del sonido en el medio cinematográfico.

En las películas de Gasnier se pueden observar, ciertamente, dificultades para explotar la potencialidad del cine: escenas estáticas, decorados realistas pero pobres, diálogos retraídos y actuaciones poco convincentes configuran un discreto cóctel. Ciertos rasgos interesantes se pueden apreciar, no obstante, en los filmes que hace en Francia con Gardel. Por ejemplo, la utilización del recurso de la canción *leitmotiv*, herencia del teatro y el vodevil, que cumple una función conectora en las secuencias dramáticas de una obra. La canción aparece una y otra vez dentro del esquema narrativo, brindando una impresión de continuidad y fortaleciendo las características esenciales del argumento. Pero si el uso de un motivo central es un aceptable hallazgo del director, no sucede lo mismo con las otras posibilidades sonoras. Al observarse las primeras películas del binomio Gasnier-Gardel, se tiene esa sensación: no hay verdadera actuación, sino la artificialidad propia del teatro declamatorio.

Desde la irrupción del sonido, el cine pasó a configurarse como una suerte de “relato doble”. La imposición comercial de los grandes estudios de Hollywood fue estandarizando el uso del sonido en las películas, supeditándolo, por lo general, a la imagen. Relegado en jerarquía y todavía poco “plástico” en manos de la mayoría de los directores durante la década del treinta, comenzó a transformarse en un hecho formal y rígido; algo muy evidente en las primeras películas de Gardel, sobre todo en los diálogos. En muchos casos no agregan nada a lo que el espectador ve o imagina; en otros, son una mera excusa formal para preparar el ambiente para que Gardel entone alguna de sus canciones.

Espérame y los códigos de Paramount

Para la filmación de sus películas, Gardel armó un importante equipo musical de apoyo. Al talentoso Juan Cruz Mateo sumó el aporte de José Sentís, el músico español con el que el cantor había ensayado sus canciones. También colaboró con él Marcel Lattès, un compositor francés de música ligera. Más adelante se sumarían el director de orquesta cubano Don Aspiazú y el compositor y guitarrista Horacio Pettorossi.

En esta etapa también participó Mario Battistella. El guión de *Espérame*, según su relato, fue una adaptación de otro proveniente de Paramount de los Estados Unidos. "El libreto traducido en francés directamente del inglés era de una concepción completamente americana y comenzaba de la siguiente manera: 'La acción tiene lugar en una sórdida aldea de España. Por una calle larga, estrecha y solitaria, van varios gauchos a caballo y revólver en mano entran en una hostería cantando un tango, etc. etc. Stop'". Le Pera se hizo cargo de la ingrata tarea de mejorarlo. En Joinville, Gardel debía grabar a las diez de la mañana. Battistella debía terminar para esa hora un tango y una zamba.

> Bueno, pensaba yo, hasta las diez hay tiempo para hacer varias tonterías. Y lápiz en mano me puse a trabajar... Quince minutos después había conseguido terminar el primer cuplé y refrán del tango *Me da pena confesarlo*, y me disponía a dar el asalto al segundo cuando improvisadamente interrumpió en la oficina Mateo, pianista de Carlos, diciéndome apresuradamente que suspendiera el tango y que hiciera "marchar" la zamba, puesto que debía grabarse como primer número.
> –¡Aquí están todos locos! –exclamé–, no me dejan ni respirar.
> Mateo se llevó las manos a los oídos y desapareció como un fantasma. Tuve la impresión de hallarme en un manicomio, y tomando la cosa a la ligera, en pocos minutos destilé la zamba y se la presenté a Carlos... Ya me había acostumbrado a las mil rarezas de los estudios, pero confieso que mi asombro sobrepasó los límites cuando al entrar al set oí la transmisión del tango que, incompleto, se había llevado Mateo a escondidas, y que Carlos acababa de registrar. Mateo miraba de lejos con una sonrisa diabólica, filtrando su mirada por entre las pestañas como si hubiese querido decirme "La cosa ya está hecha, ¿vas a protestar?"... Carlos me invitaba a acercarme llamándome con las manos. Avancé en punta de pie.
> –¿Qué me "batís", viejo?
> –¡Pero si el tango no está terminado!
> –No importa, está muy bien así como está, además, como es un poquito largo repito la mitad del cuplé, el refrán, y viene como anillo al dedo. Por otra parte, no olvidés, hermano, que para las doce tienen que estar listas todas las canciones (Battistella y Le Pera, 1937:24-29).

Faltando quince minutos para que dieran las doce, un Gardel agotado de haber logrado grabar todas las composiciones casi a primera vista, se hallaba frente al último desafío del día: el tango habanera *Estudiante*. Extenuado, el cantor intentaba reproducir los versos, sin fortuna. Una vez, dos veces, hasta siete veces se llegó a detener la canción.

–Silencio –repitió el asistente, tras lo cual anunció al micrófono el título de la canción y el número de pruebas. Carlos se acercó al micrófono y comenzó: "Muchachita de Montmartre, de la calle callejera"...

–No, Carlos –interrumpió Mateo, a esa altura tan nervioso como el cantor–. La letra es: "Muchachita de mi barrio, de la cita callejera".

–¡Y a vos qué te importa! –estalló Carlos–. ¡Vos ocupate de tu trabajo que yo sé lo que hago y lo que digo!

En seguida, y dándose cuenta del incómodo silencio que se había generado, intentó suavizar el problema con una mirada cómplice:

–Vos no te metás, Mateo, ¿entendés?, total estos cosos no "mangian" ni medio.

–Sí –retrucó Mateo–, pero eso queda grabado en la película.

–Es verdad..., es verdad, no me había apercibido. Es que estoy mareado con esta changa y no doy más.

Un hecho positivo en el desarrollo de la capacidad actoral de Gardel fue la incorporación al equipo de Felipe Sassone. Escritor peruano, vivió y escribió la mayor parte de sus obras de teatro en España, donde gozó de gran prestigio en los medios intelectuales madrileños. Conoció a Gardel en Buenos Aires, en 1918, donde presenció su actuación a dúo con Razzano. Volvió a encontrarse con él en los estudios de Joinville, cuando fue contratado en calidad de "hombre del diálogo" (*dialogman*) para supervisar la actuación de los actores en la película *Espérame*. Sassone ha señalado que Gardel, como la mayor parte de los que son desenvueltos y graciosos en la vida particular, cuando trabajaba ante el lente de la cámara se volvía serio, torpe y rígido. Costaba mucho hacerlo hablar. Pero era estudioso y voluntarioso.

Luego comenzó la discusión sobre el título de la película. Se la llamó al principio *Orquídeas negras*, pero finalmente se resolvió darle el enigmático nombre de *Espérame*. La realización insumió veintidós días, durante septiembre de 1932, y costó la suma de un millón y medio de francos. Por último, al título principal se le agregó una aclaración: *Andanzas de un criollo en España*, para justificar la presencia de una mayoría de actores de ese origen, los únicos de habla castellana disponibles en Joinville, además de apuntar la empresa al mercado de este país.

El reparto de *Espérame* fue encabezado por Carlos Gardel y Goyita Herrero. Gardel interpretó cuatro canciones: *Por tus ojos negros*, de Aspiazú, Le Pera y Lenzi; *Estudiante*, *Me da pena confesarlo* y *Criollita de mis ensueños*, del trío Gardel-Le Pera-Battistella.

El argumento de la película: la intérprete principal se enamora del cantor en un baile de disfraces. Este, para sobrevivir y hacer frente a las deudas generadas tras la muerte de su padre, un estanciero argentino, canta en un cabaret de ambiente cubano. El pretendiente de la joven lleva a su padre a jugar a ese mismo cabaret y le "gana" todo su dinero, obligándolo incluso a hipotecar sus propiedades. Gardel es contratado para actuar en un nuevo baile de disfraces que es en realidad una excusa para anunciar el compromiso matrimonial de la joven y su pretendiente, a quien el padre ha tenido que ceder en compensación por sus deudas. La joven se resiste al compromiso y huye en compañía de su doncella.

Una feroz tormenta obliga a las mujeres a refugiarse en una fonda. En el lugar se precipita el desenlace: Los hombres se trenzan en una pelea, y luego de la victoria del protagonista, un empleado del cabaret confiesa que el pretendiente estafó y extorsionó al padre de la joven. Gardel se queda con la muchacha: la feliz pareja parte en un carruaje, entre aclamaciones de los presentes.

Con un argumento tan pobre era imposible actuar bien, sobre todo para Gardel,

que no tenía la suficiente experiencia para paliar situaciones ridículas como las que abundaban en la película. De todas formas, su capacidad de actor-cantor alcanza a manifestarse en las canciones señaladas, y su presencia en el filme se incrementa sensiblemente. Actúa algo más de veintiséis minutos sobre sesenta, casi el doble que en su película anterior.

Más allá de la calidad argumental del filme, su variado repertorio musical es relevante. El tango *Me da pena confesarlo* aparece registrado como de Gardel y Le Pera, aunque Battistella, según su propio relato, se atribuye la autoría de la letra. Es posible que Le Pera completara la versión parcial de la película para su grabación en disco, y de ahí la autoría señalada. Pero el tango, que tuvo mucha difusión, tiene el dejo inconfundible de las letras de Battistella: "Me da pena confesarlo / pero es triste, qué canejo / el venirse para abajo / derrotado y para viejo. / No es de hombre lamentarse / pero al ver cómo me alejo / sin poderlo remediar / yo lloro sin querer llorar".

La rumba *Por tus ojos negros*, con música de Don Aspiazú, evidencia la capacidad de Gardel para interpretar otras formas musicales, distintas del tango y la música criolla, impactando en el público de diferentes países. La zamba *Criollita de mis amores*, cuya letra también aparece registrada a nombre de Le Pera, logró gran repercusión a través del cantor, y su acompañamiento, al igual que en *Me da pena confesarlo*, es realizado por un sexteto dirigido por Juan Cruz Mateo.

La película fue estrenada en Buenos Aires en el Cine Real. *La Prensa* del 5 de octubre de 1933 lo anunció en octavo de página y con una foto de Carlos Gardel. El comentario del diario del día siguiente fue poco entusiasta en relación con la calidad de la película. "Gardel gusta en *Espérame* cantando, nada más". Mucho más duro y definitivo sobre el porvenir del cantor como actor fue el comentario de *El Mundo* del 13 de octubre de 1933: "Fracasó Gardel porque una vez más no ha podido soportar la responsabilidad interpretativa que han querido adjudicarle para aprovecharse de su cartel frente al público".

La exhibición en Buenos Aires fue un verdadero fracaso. Así lo reflejaba la revista *El Heraldo del Cinematógrafo* del 25 de octubre: "el filme de Carlitos Gardel *Espérame*, que distribuye la Paramount, ha merecido el rechazo del público de tal manera que se ha dado el caso de cines que, comenzando la función con doscientas personas, al promediar el tercer acto quedaron con menos de treinta espectadores". La frustrada experiencia no sería ignorada. Era necesario rodear a Gardel de mejores intérpretes y para ello había que convencer a los directivos de Paramount y al propio Gasnier. No fue un proceso sencillo, y solo la constancia de Le Pera y la creciente ductilidad de Gardel permitirán avanzar frente a las enormes dificultades que afrontaba su aún incipiente inserción.

En mayo de 1932, Gardel, que se encontraba en París, le escribió una carta a Defino para informarle que saldría rumbo a Barcelona el martes 11 de julio: "a pasar discos tres o cuatro días y luego estoy de vuelta en París". Asimismo, le pedía a su apoderado que le contara a Berta que se había encontrado con sus tíos en París (Jean y Charlotte),

a quienes había llevado a cenar.

El viaje a España finalmente se postergó para el 22 de julio, y Gardel aprovechó el retraso para volver ante el micrófono de Radio Colonial, esta vez con motivo de la celebración del día patrio en Uruguay, audición que fue difundida por CX16 Radio Carve de Montevideo. El diario *El Mundo* de Buenos Aires, en su edición del 19 de julio, señalaba al respecto: "A Carlos Gardel lo sintonizamos cuando estaba cantando *Sueño de juventud* de Discépolo. De más está decir que, como siempre, estaba formidable en su interpretación" (Manso, 1999:45).

Imperio Argentina

A pesar del traspié sufrido con *Espérame*, el anterior éxito comercial de *Las luces de Buenos Aires* inclinó a los directivos de Paramount a respaldar más sólidamente la carrera cinematográfica de Gardel. Le Pera se haría cargo por completo de los libretos, y se buscarían figuras de mayor prestigio para acompañar al cantor. Como la intención era cubrir un amplio espectro del público, que incluyera al mercado español, se resolvió convocar a la ya famosa actriz Imperio Argentina, quien contaba con una sólida trayectoria en España y los países de habla hispana.

La cancionista y actriz Magdalena Nile del Río –como realmente se llamaba– había nacido el 26 de diciembre de 1906 en Buenos Aires, en el barrio de San Telmo. Hija de padres españoles y de ascendencia inglesa, debutó en el Teatro de la Comedia con el nombre artístico de Petit Imperio, apadrinada por la bailarina y cupletista española Pastora Imperio. Estudió danza en España y adoptó su nombre artístico definitivo, sugerido por Jacinto Benavente. En 1924 debutó en el teatro Romea de Madrid, luego actuó en diversos locales de variedades de la Península y grabó sus primeros discos. Tres años después, el director cinematográfico Florián Rey la escogió para interpretar *La hermana San Sulpicio*, y luego trabajó en otras películas silentes.

La aparición del cine sonoro y el éxito de las primeras películas musicales la atrajeron a París, donde fue contratada como primera estrella por los estudios de Joinville. Con el estreno de *Su noche de bodas*, dirigida por Louis Mercanton y Florián Rey, cosechó un éxito especial al aparecer en un dúo con Manuel Russell en la interpretación del vals *Recordar*. Su repertorio artístico incluía tangos arrabaleros, valses criollos, habaneras, canciones y melodías cubanas.

Imperio Argentina había conocido a Gardel en 1923 en Madrid, y nueve años más tarde se reencontraron en los estudios de Joinville. "Fue una alegría enorme volver a verlo, él tenía hecha una carrera artística de enorme valor, sus discos se paseaban por el mundo llevando nuestra música popular argentina. Y yo me sentía orgullosa de trabajar con él, siempre cordial, modesto, simple, bonachón. Eran las primeras películas esencialmente para un mercado hispanoparlante".

La casa es seria

El plan de trabajo en común se inició con el corto *La casa es seria*, y permitiría ajustar detalles para encarar el proyecto más ambicioso de la Paramount. En octubre de 1932 comenzaron las filmaciones, dirigidas por Jaquelux y con música de Gardel y

Marcel Lattès.

En el filme, que duraba unos veinticinco minutos, Gardel interpretaba el tango *Recuerdo malevo*, compuesto con Le Pera para ese corto, acompañado por un conjunto típico dirigido por Juan Cruz Mateo, y la canción *Quiéreme* (subtitulada *Te esperaré*, también compuesta por ellos) secundado por la orquesta de Don Aspiazú. El libreto era de Le Pera, y los actores que acompañaban a Gardel eran Imperio Argentina, Lolita Benavente y Josita Hernán. El argumento del corto es simple: un muchacho asedia a una joven recatada pero no consigue despertar su interés, hasta que, finalmente, logra una cita, aunque ella le advierte que vive en "una casa muy seria". Por la noche, cuando el galán acude a la cita y silba, como habían convenido, para que ella le arroje las llaves de entrada, desde otras ventanas, diferentes muchachas se asoman para arrojarle las llaves. Entonces Gardel, sonriente, exclama: "Conque la casa es seria".

El principal aporte de este corto es el tango de Gardel y Le Pera, *Recuerdo malevo*, inmortalizado en una sentida interpretación del cantor. No hay en circulación copia de esta filmación, debido a que cuando los alemanes invadieron París durante la Segunda Guerra Mundial destruyeron esa película, entre muchas otras, por sospechar que contenía propaganda antinazi. Sí en cambio fue posible recuperar el sonido de los discos *vitaphone* que acompañaban el film en aquellas salas que no contaban con el sistema de sonido óptico. De ese material se transcribe un diálogo entre Gardel e Imperio Argentina que tuvo cierta repercusión periodística por lo "osado", para los cánones de la época:

Imperio: ¡Esta persecución debe terminar! Me lo encuentro a usted por todas partes; por Florida...

Gardel: ...Soy yo.

Imperio: Voy de compras...

Gardel: Y yo, siempre yo.

Imperio: Ayer, en una ferretería...

Gardel: Entre los tachos, yo soy su admirador...

Imperio: Y así desde la última noche del baile de la ópera...

Gardel: ¡Ah, noche inolvidable!... Yo disfrazado de Angelito, y usted, de Odalisca...

Imperio: No recuerdo. ¡Por favor!

Gardel: Bajaba usted la gran escalera del teatro, vaporosa, elegante, y al llegar a la planta baja me preguntó dulcemente: ¿Podría usted decirme donde está el tocador de damas? Y yo le contesté: ¿El tocador de damas? Aquí está... soy yo...

El Heraldo Cinematográfico de Buenos Aires recomendó la supresión de la escena, ya que "la eliminación de un chiste de subido color en nada afectaría el desarrollo de la película". En Buenos Aires se estrenó el 19 de mayo de 1933, en el Suipacha. El diario *La Nación* comentaba al día siguiente: "Se exhibió *La casa es seria*, comedia musical hablada y cantada en castellano, interpretada por Imperio Argentina y el cantor nacional Carlos Gardel. Consta de dos actos, que se desarrollan en un ambiente elegante y permiten demostrar a los dos artistas nombrados sus ponderables

condiciones para el canto".

Melodía de arrabal

Concluida la filmación del corto, en pocos días más comenzaron los preparativos para realizar el largometraje *Melodía de arrabal*. La dirección sería de Gasnier, la música estaría a cargo de Gardel, con algunos de sus habituales colaboradores –Sentís, Lattès, Pettorossi y Raúl Moretti–, y el libreto, una vez más, en manos de Le Pera. El elenco estaba encabezado por Carlos Gardel (Roberto Ramírez), Imperio Argentina (Alina Salinas), Vicente Padula (Pedro Ventura), Jaime Devesa (Rancales), y Helena D'Algy (Marga). Gardel cantaba *Melodía de arrabal*, *Mañanita de sol* a dúo con Imperio Argentina, *Cuando tú no estás* y *Silencio*. Imperio interpretaba *Evocación*, *No sé por qué* y *Marcha de los granaderos*.

La película está ambientada en una cantina de un barrio portuario –inspirado en La Boca de Buenos Aires–, donde se cantan canciones españolas y se baila tango. Ahí Roberto Ramírez trabaja como cantor, además de ganarse unos pesos extra gracias a su habilidad en el juego de naipes. La casualidad querrá que el cantor salve la vida del comisario Maldonado, cuando un rufián de nombre Rancales intente asesinarlo. Ramírez se transforma en un jugador de cartas profesional y se convierte en miembro de un club de juego importante con el seudónimo de Torres. Luego se enamora de Alina, una profesora de canto que consigue la ayuda de un empresario de teatro, quien escucha a Ramírez y lo contrata para debutar en teatro. Cuando Rancales sale de la cárcel, extorsiona a Ramírez amenazándolo con descubrir su verdadera personalidad. En el club de juego forcejean y Torres mata a Rancales con su propia arma. Tras meditarlo un instante, se deshace del cadáver, metiendo el cuerpo en un ascensor y haciendo que este se eleve solo, enganchando un fósforo en el botón de subida. El inspector al que Ramírez había salvado la vida toma el caso y deduce que solo alguien muy hábil con las manos podía haber cometido el asesinato, por lo que sospecha de inmediato de Torres.

Este se prepara para debutar en un teatro, función a la que asiste el comisario. Al escucharlo entiende que Ramírez y Torres son la misma persona. En el camarín, frente a frente, el policía le recuerda que él le había salvado la vida y antes de retirarse le entrega a Ramírez el fósforo, dando por zanjado el asunto.

Las pretensiones artísticas de Gasnier parecen tener más asidero en este filme, ya que consigue construir un relato cinematográfico con ciertas escenas logradas, como, por ejemplo, la trama policial alrededor del asesinato de Rancales. También hay un argumento más fluido y diálogos mejor estructurados y creíbles. Con la actuación de Imperio Argentina y Vicente Padula, las interpretaciones mejoran sensiblemente, potenciando al mismo tiempo la de Gardel, mucho más desenvuelta. De igual manera, las cuatro canciones interpretadas por él aportan la calidad musical complementaria.

El tango *Melodía de arrabal*, homenaje a los barrios rioplatenses, alcanzó una rápida popularidad. La interpretación de *Silencio*, por su parte, también causó un gran impacto: "Silencio en la noche, ya todo está en calma / el músculo duerme, la

ambición descansa / meciendo una cuna, una madre canta / un canto querido, que llega hasta el alma / porque en esa cuna, está su esperanza".

> En esta película, cantando ese tango canción de su creación, *Silencio* [...], me enteré de que se había inspirado visitando un cementerio de París con tumbas de muertos por la guerra del catorce; la impresión que le causó le recordó lo mucho que su madre en Buenos Aires, en esos años, doña Berta Gardes, había sufrido como madre francesa, pensando en tantos hijos de su patria que morían por defenderla –recordaría Imperio Argentina–. Ese tema le dio origen a Le Pera y Horacio Pettorossi con él mismo a componer un éxito que se cantó por muchos años en todo el mundo... Gardel lo cantaba con tanto sentir que nos emocionaba a todos hasta las lágrimas. El estudio durante la filmación y en sus canciones era de un silencio absoluto, todo el personal entregado a la magia de su canto (Manso, 1999: 46).

Por otra parte, cabe señalar que un tango con música de Sentís y texto en francés de Della Rosa, y en castellano de Teruel, que fue editado como disco y publicitado como cantado en la película, no fue incorporado a la versión final de *Melodía de arrabal*. Se llamaba *Dis moi pourquoi* en francés y *No sé por qué* en castellano, y era interpretado por Gardel e Imperio Argentina.

Mario Battistella ha dejado sus impresiones sobre *Melodía de arrabal*, en el estilo desenfadado que lo caracterizaba:

> Donde nos divertimos fue durante la filmación del "pasacalle" que pretendía ser una copia auténtica de un barrio de la Boca. Allí se encontraban reunidos todos los vendedores callejeros habidos y por haber. Acá un genovés vendiendo "fainá"; allá una mujer cualquiera vendiendo helados y horchatas; otros vendiendo pescadilla frita; aquí otro vendiendo castañas asadas; en un ángulo un turco vendiendo peinetas; otro vendiendo frutas frescas. El que más se hacía oír entre todos era un extra argeliano que hacía de manicero, y que no hallándose en la utilería una corneta le dieron un clarín.
> [...] Y para que la escena fuera más real le entregaron una cesta llena de cacahuates, con el resultado de que ni bien entraba a la "cámara" los otros figurantes, como una manga de langostas, se le echaban encima despojándolo de la mercadería, produciendo un gran alboroto. De pronto surgían inesperadamente varios vendedores de periódicos pregonando a un tiempo *La Prensa, La Nación, Última Hora, Crítica, La Razón, Noticias Gráficas, El Diario*... Hubo un momento que alguien pregonaba *Paris Midi* y *Paris Soir*. Carlos, mientras esperaba la señal de cruzar esa calle de mil demonios, se divertía gritando él también; para no ser menos a mi vez comencé a vociferar toda clase de improperios. Total, en nada se alteraba el orden. Afortunadamente, esa escena se cortó (Battistella y Le Pera, 1937:30).

Tiempo después, Battistella recordó que llegó a haber entredichos muy serios entre Le Pera y Gasnier, y que en cierta ocasión, el libretista, enfurecido, arrojó el libro al suelo gritando que no trabajaba más. Gardel y Padula salieron tras él, y la filmación debió ser interrumpida. A la noche, el director de la compañía, "Mister" Khan, invitó a cenar a los protagonistas y, después de dar las explicaciones correspondientes, se pasó a tratar la filmación del día siguiente.

Por la mañana, al encontrarse Gardel con Gasnier le recordó:

–Che, viejito, se acabaron los gritos, eh. Para mí y para todos los demás... ¿Estamos?

–Oh, sí, sí, *monsieur* Gardel –fue la respuesta.

Para el rodaje de la película se emplearon veintitrés días, y el costo de producción alcanzó la suma de un millón ochocientos cincuenta mil francos.

Inicialmente, la actriz Rosita Díaz Gimeno había sido la seleccionada para el rol coprotagónico, pero su prueba de audición fue deficiente, por lo que se recurrió nuevamente a Imperio Argentina. En sus memorias, la actriz señaló:

> [Gardel] cantaba solo en ese filme, como era natural ya que era la "estrella", pero mi padre le pidió que hiciera un dúo conmigo; él no creía que una voz de mujer, como era la mía, se complementara con la suya, abaritonada y varonil. Temía la distorsión, pero accedió gustoso dada la gran amistad que sentía por mí. Yo canto una cosa pequeñita con él, su canción *Mañanita de sol*, que compartía su autoría con Le Pera y Battistella, una zamba a tono con la voz de él, quedando muy satisfecho. Es una canción preciosa, bien criolla, fresca y espontánea. Fui la única mujer que cantó a dúo con él, luego he visto que a su voz se han acoplado otras voces, pero todo eso se ha conseguido con recursos técnicos de grabación, voces y orquestas acompañándolo (Manso, 1999:47).

Una vez concluidas las filmaciones, Gardel se preparó para regresar a Buenos Aires en el vapor Giulio Cesare, junto con Pettorossi. Llegaron el 30 de diciembre.

Melodía de arrabal se estrenó en Buenos Aires en el Cine Porteño, el 5 de abril de 1933. Cadícamo describió aquel momento:

> Aquella noche, antes de comenzar la proyección del filme, yo me encontraba con algunos amigos en el *hall* del cine a la espera del cantante [...]. Gardel venía caminando del brazo de Razzano y seguido por algunos amigos, entre los que se encontraba su ex representante Pierotti. Estaba vestido muy a la *dernier cri*, con ropas oscuras, luciendo un entallado abrigo azul de excelente corte, un largo pañuelo de seda azul a lunares blancos, que al usarlo a manera de echarpe dejaba al descubierto el cuello y la corbata lujosa, rematando este atuendo tan personal su inconfundible orión claro que llevaba con gracia, ligeramente requintado sobre una oreja, imprimiéndole todo ese elegante conjunto, un aire muy porteño de compadrito *dandy*. El público del *hall* lo recibió con una cálida ovación, y Gardel, después de retribuirla con su varonil sonrisa, se encaminó hacia el interior de la sala (Cadícamo, 1988:125).

Para los detractores del tango, la película no podía ser más que una aberración. La revista católica *Criterio*, que expresaba estas corrientes, en su edición del 20 de abril de 1933 señalaba al respecto:

> *Melodía de arrabal* podría ser calificada de película-tango. En efecto, el título del filme, su asunto, la psicología de sus personajes, tan afín a la de los héroes del tango y la música elemental y llorona de sus partituras hacen de la cinta un producto que no encuentra otra denominación más adecuada que la del tango con todos los inconvenientes y los defectos del tango. Un tema sin originalidad, que tiene antecedentes a granel en la letra de las canciones tahurescas de bajo fondo porteño, es motivo para múltiples escenas de una sensibilidad ramplona, en las que Carlos Gardel adopta poses y ensaya expresiones faciales amaneradas, y cuya exageración grotesca quiere atemperar con recursos de pretendida

plasticidad romántica.

Una opinión más favorable tuvo *El Heraldo Cinematográfico* del 12 de abril de 1933, que señaló: "De cuantas películas se han realizado hasta el presente en el extranjero tomando como ambiente el arrabal porteño, esta es la más afortunada, ya que no hay exageraciones y no llega a ser ilógica". Lo cierto es que *Melodía de arrabal* tuvo una repercusión enorme en todo el mundo de habla hispana, y a mediados de año ya había superado el gran éxito de taquilla de *Las luces de Buenos Aires*.

Un cambio de escenario

Para cuando se rodó *Melodía de arrabal*, la actividad de Paramount en Joinville declinaba. Durante 1932 la empresa norteamericana hacía en Francia exclusivamente versiones en un solo idioma, abandonando el sistema de versiones múltiples en varios idiomas en que se apelaba a actores de diversas nacionalidades. Este filme fue uno de los pocos rodados en español, lo que señala la relevancia que ya se le asignaba a Gardel.

Las causas del cese de la actividad en Joinville estaban vinculadas a las distintas presiones, en particular del Sindicato de Artistas de Francia, que amenazó con dar de baja a los artistas que participaran en versiones francesas de películas realizadas en el exterior. Luego, el gobierno francés –a raíz de la crisis económica mundial– prohibió la remesa de divisas fuera del país, pero las razones de peso no eran en definitiva las económicas. Las películas que las filiales francesas de los grandes estudios norteamericanos filmaban eran de muy baja calidad y habían perdido la competencia en los mercados locales. Malas copias de filmes originales de Hollywood se sucedían sin gran repercusión en el público local, por lo que las medidas del gobierno francés solo representaron el golpe final.

Gardel, un personaje de creciente impacto popular en el mundo de habla hispana, debería continuar su labor cinematográfica en la sede central de Paramount, en Nueva York. Ahí concentraría sus esfuerzos, dando por terminada su carrera artística en París.

París era una fiesta

Luego de realizar una serie de compromisos artísticos en la Argentina y el Uruguay, Gardel volvió a París en 1933. En dicha ocasión, invitó a su flamante apoderado, Armando Defino, a pasar unos días en París con él. Viajarían junto con Pettorossi y Castellano (Defino también llevaría a su esposa y unos amigos; y estos evitarían todo contacto con el cantor, tanto en el viaje como en la permanencia en Europa). El 7 de noviembre de 1933 partieron de Buenos Aires en el buque Conte Biancamano, y dos semanas después desembarcaron en Barcelona para, una vez cumplidos los compromisos allí, trasladarse a París. En la capital francesa alquilaron un departamento en el barrio de la Magdalena, Rue de L'Arcade 14, así como un piano para los ensayos. Todas las noches se reunían con Le Pera y con su amigo, el periodista argentino Manuel Sofovich, a los que ocasionalmente se sumaban otros amigos argentinos o franceses, con quienes salían a cenar y a recorrer los lugares de esparcimiento. Carlos dormía hasta el mediodía y a esa hora iniciaba sus ejercicios de costumbre. Luego de

darse una ducha, ensayaba algunas canciones o componía, siempre con la ayuda de Castellano al piano. Al promediar la tarde, Carlos se separaba del grupo para atender asuntos privados de orden sentimental.

Defino acompañó en esa estadía a Gardel y a Le Pera a los estudios de Joinville para negociar nuevos proyectos, pero las conversaciones fueron muy vagas, y no llegó a concretarse nada. "Carlos no tenía mayor entusiasmo en proseguir las tratativas de Joinville. Le interesaba tentar fortunas en los Estados Unidos [...]. Firme en sus decisiones, optó por desentenderse de su filmación en Francia y resolvió su viaje a Norteamérica" (Defino, 1968:95). Sacaron pasaje a los Estados Unidos en el Champlain para Gardel, Castellano y Pettorossi, este último con visa de turista, a la espera de que pudiera aparecer un trabajo estable para gestionar su permanencia. Le Pera esperaría en París hasta ver cómo se desarrollaban los acontecimientos, mientras que Defino volvería a Buenos Aires, para controlar los compromisos locales (y empezar a aprender inglés, con vistas a futuro).

Antes de embarcarse, Gardel invitó a Defino a acompañarlo a Toulouse, donde visitaría a su madre, quien iba a permanecer con sus familiares mientras Gardel estuviera alejado de la Argentina. Una vez en esa ciudad se alojaron en el Hotel Regina, ubicado frente a la estación, que junto con el Victoria era uno de los más elegantes de la ciudad.

A Defino le llamó la atención una prima de Berta que residía en Albi, cerca de Toulouse, y que había llegado exclusivamente para conocer a Carlos. Estaban conversando animadamente, tomando un *pernoud* que había preparado Jean, cuando entró una figura de un metro y medio de estatura, de unos setenta y cinco años, que vestía una amplia falda y enorme sombrero –de acuerdo con la moda pueblerina–, y que portaba un gran paraguas a modo de bastón, al mismo tiempo que lo hacía resonar deliberadamente sobre las baldosas de la casa. Si bien ya había visto a Gardel, en forma pícara se dirigió a Berta preguntándole "¿Dónde está 'Charló'?". La señora se llamaba "Marisol" y conocía a Gardel solo por referencias familiares. Gardel quedó encantado con la mujer, a punto tal que exclamó:

–¡Pero esta Marisol es formidable!

La mujer pidió que le tradujeran lo que el cantor acababa de decir. Asintiendo, respondió:

–Me gusta, está muy bien. En adelante me llamaré "Marisol, la formidable".

Es así que, a partir de entonces, firmaría sus cartas con dicho seudónimo.

Antes de la partida a los Estados Unidos, Sadie Wakefield ofreció al grupo una cena en un reservado del Café de París, con dos matrimonios amigos y su dama de compañía. Hubo caviar, platos exquisitos, vinos y champán; alguien ejecutó al piano música clásica, y Gardel entonó algunas canciones francesas.

Ahora sí, había llegado la hora de partir. El apoderado del cantor volvió en tren a Barcelona, de allí se dirigió a Aragón para reunirse con su mujer y finalmente se embarcó en el Augustus rumbo al puerto rioplatense. Nunca más volverían a verse.



25

Compañeros de mi vida

Los amigos del espectáculo

El hombre miraba a la muchacha, intentando disimular la diversión que le provocaban los visibles nervios de la joven. Finalmente, y sin dejar de mirarla a los ojos, preguntó:

–¿Por qué no interpreta *Silencio*?

–No, por Dios –respondió la mujer, aún más nerviosa–, cualquier cosa menos *Silencio*…

El hombre, sin dejarla decir más, se adelantó hacia el micrófono y, reemplazando al locutor, anunció con voz muy queda:

–A continuación, queridos oyentes, Azucena Maizani cantará el dramático tango inspirado en el dolor de Francia: *Silencio*.

Maizani no lo podía creer. Haciendo fuerza de voluntad, y ante la mirada divertida de Gardel, tomó el micrófono y comenzó: "Silencio en la noche, ya todo está en calma".

Uno de los espacios donde Gardel disfrutaría de una relación de camaradería era en el ámbito del espectáculo. La lista de sus relaciones parece interminable: los actores Tito Lusiardo, Gloria Guzmán, César Ratti, Pablo Podestá, los músicos Arturo de Nava, Francisco Canaro, Rosita Quiroga e Ignacio Corsini, por mencionar solo algunos. Sin embargo, las amistades profundas serían pocas.

Una de ellas sería precisamente la de Azucena Maizani. Si bien los cantores se conocían desde mediados de la década del veinte, el contacto entre ellos se hizo más intenso hacia principios de la década del treinta, cuando comenzaron a alternar en las audiciones de Radio Belgrano. Luego de aquella pequeña anécdota sobre el tango *Silencio*, la relación entre ambos pasaría a ser más íntima.

La buena relación entre los artistas se mantendría hasta la muerte de Gardel, incluso hallándose el cantor en los Estados Unidos, a través de un nutrido intercambio epistolar.

> Querida Azucena –le escribía Gardel en una ocasión–: Recibí tu atenta carta, que agradezco, no solo por el saludo afectuoso que me envías, sino también por los buenos deseos que me auguras. Ambas cosas las retribuyo, y que toda la suerte que ansías para mí, la tengas tú [...]. Espero que sigas cosechando los éxitos que justamente mereces y a los cuales estás habituada. Sabes toda mi admiración para ti como artista, ajena a la gran amistad que te profeso. Eres la máxima intérprete de nuestras queridas canciones, pues agregas a tus condiciones de artista, tu incomparable simpatía y tus femeninos encantos

[...]. Te abraza, Carlos (Del Greco, 1990: 237-238).

La mirada de Berta sobre los "femeninos encantos" de Maizani era, en cambio, muy otra. Si bien la muchacha no le caía mal, cuando "La ñata gaucha" –como la apodaban– se presentaba por el domicilio de Carlos, a ella le molestaba especialmente que la artista usara pantalones, saco y chambergo de hombre. "La mujer debe ser mujer, y no varón. Se es o no se es", sentenciaba (claro que no lo hacía adelante de Carlos).

Otra de las grandes amistades de Gardel sería Elías Alippi, a quien conocía desde joven en los teatros. Además de compartir aquella temprana gira por Brasil y actuaciones en el Nacional, los artistas sostendrían una prolongada amistad, aprovechando cada noche que no tenían función para salir. "Buenas noches", solía presentarse un impecable Gardel por casa de los Alippi. Queca, la esposa del actor, fingía ignorar el saludo. Este, intentando congraciarse con la familia, se daba vuelta para saludar a Carmen, la hija de la pareja. En vano: la niña salía corriendo apenas el cantor pisaba la habitación, probablemente aconsejada por la madre. Poco después aparecía Elías, y los dos hombres partían, dejando a las mujeres masticando su bronca.

Antonio Sumaje, "el Aviador"

Entre las amistades más caras para Gardel estaba Antonio Sumaje, viejo conocido de los años de juventud, que seguía ocupando un lugar especial y hasta pasó a ser su chofer permanente al volver de Europa, en 1928. Fue de uno de esos viajes que Gardel trajo consigo un automóvil, y Sumaje se sumó definitivamente al equipo. Provenía de un hogar humilde y en la adolescencia había probado múltiples oficios, boyando de un trabajo a otro. Después de casarse buscó una profesión más estable y, mientras su mujer trabajaba como modista, él conducía un taxi, un oficio novedoso y con ciertos ribetes aventureros. No obstante, cuando la profesión le mostró su costado más crudo y rutinario, pensó en abandonarlo.

Gardel solía visitar su casa y quedarse a almorzar con su familia. En una ocasión, Antonio se animó a comentarle su idea de abandonar ese empleo.

–¡No, hombre, qué vas a largar! –replicó un Gardel vehemente–. Quedate quieto en ese oficio y seguí con el coche. Conmigo vas a tener bastantes viajes...

Carlos nunca lo trataría como a un empleado; por el contrario, solía incorporarlo a sus actividades, tanto en la Argentina como en Europa. No le pagaba un sueldo fijo, sino que le daba una cierta cantidad de dinero por mes, de la que Sumaje debía deducir su sueldo y los costos de mantenimiento del vehículo. Cuando llegaba el primer día hábil del mes, Sumaje y Gardel se sentaban a hacer cuentas. En alguna ocasión, el chofer tuvo que admitir que se había excedido y que sus números estaban en rojo. El cantor sacó la billetera y, poniéndole un fajo de billetes en la mano, le dijo paternalmente: "Tomá, para que te pongas al día".

Sumaje era el encargado, entre muchas otras tareas fatigosas, de buscarlo a la salida de los teatros y de recogerlo temprano por la mañana cuando la agenda del cantor así

lo requería. Gracias a la intervención de Gardel, el Aviador pudo disfrutar de los mismos espectáculos que su amigo. También pudo verlo actuar en forma asidua, y así se convirtió también en su crítico. En alguna oportunidad en que la presentación del artista no había estado a su altura, Sumaje no dudó en expresárselo:

–¿Cómo estuve? –preguntó Gardel.

–Flojo, hoy...

–Es cierto –reconoció el cantor, de mala gana–. No sé lo que me pasa hoy... Pero vos sabés cómo son los amigos; la gente es tan buena que me aplaude igual, me anima.

La comida

Como buen porteño, Gardel tenía a los restaurantes y cafés como lugares obligados de encuentro con sus camaradas. Lo perdían los platos más simples, como el puchero y las pastas al óleo. A lo largo del tiempo y en especial después de su paso por Europa, su gusto se iría refinando; no obstante, nunca abandonaría su predilección por aquellos platos que acompañaron su niñez y adolescencia.

Además del ya mencionado O'Rondeman de los Traverso, Carlos supo compartir una mesa con Razzano en el Café de los Angelitos, ubicado en Rivadavia y Rincón. A dicha mesa se plegaban, además, los Deferrari, Laurent, Sumaje, algunos amigos del mundo del espectáculo y del boxeo.

Más adelante, una cita obligada serían los restaurantes italianos ubicados en la cortada Carabelas. Allí supieron tener lugar en su mesa Guibourg, José González Castillo, y hasta alguna vez Luis Sandrini.

En cierta ocasión, Gardel invitó a una comitiva importante. Luego del almuerzo, sacó la billetera y mientras pagaba, les dijo:

–Vamos, secos. Ahora me tiene que acompañar hasta mi casa para bajar la comida.

Partieron (esta era una práctica habitual de Gardel para mantener la línea). Al llegar, volvió a sacar la billetera de su chaleco y, alargándoles unos billetes, se despidió:

–Y ahora, secos, tomen este dinero y vuelvan en taxi.

Con quien Gardel también supo compartir interminables cenas fue con Ernesto Laurent, viejo amigo de los comienzos del dúo. Ernesto tenía una fábrica de calzado y un buen pasar económico. Carlos Gardel y Razzano solían cenar en casa de los Laurent cada vez que su carrera artística se hallaba en apuros. Cuando el dúo realizó las primeras giras, Ernesto les adelantaba una cantidad de dinero para solventar los numerosos gastos.

–¿Cómo te lo pagamos? –preguntaban los agradecidos muchachos.

No se preocupen –respondía Laurent–, al volver están comprometidos a cenar aquí el primer sábado. Con eso alcanza.

Fue así que, cada vez que el dúo volvía de una gira, ya fuera por el interior o por otros países, religiosamente se presentaban en casa de los Laurent, donde los esperaban los deliciosos platos que cocinaba Luisa, la esposa de Ernesto. Luego de cenar y comentar las anécdotas del viaje, Gardel y Razzano hacían un aparte con el amigo y le devolvían el importe adelantado. Asimismo, le hacían entrega de un presente para cada

integrante de la familia.

El boxeo

Sábado, 29 de marzo de 1930. En el cuadrilátero del parque Romano, en pleno Parque Japonés, dos hombres se estudian con respeto (y cansancio, pues ya han ingresado al noveno asalto de los diez pactados). Stern –también apodado el Dempsey argentino, o simplemente el Ruso–, sin embargo, parece ser más eficaz a la hora de castigar a su rival. Al menos así parece por los gritos del hombre sentado en una de las butacas:

–¡Ya está listo, Castroviejo! ¡No hay nada que hacerle! ¡El Rusito primero!

Un muchacho observa al excitado caballero, esperando su oportunidad. De pronto, Stern trastabilla: Castroviejo saca un par de manos seguidas, y la pelea da un giro. El Dempsey argentino cae al piso, inequívocamente vencido.

–¿Vio, amigo, cómo se dio vuelta la tortilla?

Gardel, sin tiempo para contrariarse por la caída de su Rusito, gira la cabeza hacia la voz. Es el muchacho de antes, que ha esperado hasta el final de la contienda para acercarse al cantor. Antes de que pudiera responder nada, le entregó una hoja.

–"Frente a frente en el *ring* nos pusimos, cada cual abrigaba una ambición, vos querías entrar con desprecio…" ¿Qué es esto?

–Es una letra que he escrito. Espero que le guste.

La canción era *Knock out de amor*, que Iván Diez –de él se trataba– siempre llevaba consigo. La había escrito con la colaboración de Vicente San Lorenzo, dedicada al Dr. Raúl E. Lavista, presidente del Boxing Club San Cristóbal. Pocos días después, Gardel grabaría el tango.

Gardel siempre disfrutó del boxeo, principalmente como espectador (aunque, como él mismo decía, sabía "dar un puñetazo con técnica"). Supo ser amigo del italiano Nicolás Preziosa, segundo de notables púgiles como Gatica, Firpo y Calicchio. Preziosa y Gardel se conocieron hacia 1921, cuando el cantor solía aparecer en el Club Policial, ubicado a metros del Café de los Angelitos. Llegaba y se ponía a hacer un poco de soga, gimnasia y pelota al frontón.

Con Firpo, Carlos también llegó a intimar, y ambos solían encontrarse en la confitería La Real, en Corrientes y Talcahuano. Asimismo, Ángel Firpo lo invitó a entrenar con él en el Lincoln Boxing Club, sumándose este gimnasio a otros dos que el cantor ya frecuentaba, el L'Aiglón –sobre la calle Florida– y el de la Asociación Nacional.

Gardel, siendo todavía un desconocido, había visto a Firpo derribar en una pelea a un boxeador mexicano de cierto renombre y quedó muy impresionado. El 12 de enero de 1918 presenció otra de sus peleas en el Teatro Casino de Colonia y Andes, pero en esa oportunidad la suerte sería adversa para Firpo, vencido por *knock out* en el primer round por Angelito Rodríguez.

Quiso el destino que se volvieran a encontrar en 1921, mientras el dúo realizaba una exitosa gira por el interior de la provincia de Buenos Aires. Cuando llegaron a

Junín para actuar en el Teatro Italiano, se encontraron con el boxeador, oriundo de ese pago. Firpo estaba muy deprimido por esos días, luego de haber trabajado, sin suerte, para un circo de tercera línea.

Gardel y Razzano sintieron lástima por el muchacho caído en desgracia y negociaron con Galo Echevarne, el encargado de la organización en el Italiano, para que Firpo pudiera ser parte de la velada. Así, el boxeador logró debutar en un escenario un poco más profesional y a la vez hacerse de un poco de dinero. A partir de ese gesto, comenzó una amistad duradera entre los artistas y el deportista.

Entre los boxeadores que Carlos admiraba, además de Firpo se encontraban el uruguayo Ángel Rodríguez, con quien lo uniría una larga amistad, incluso cuando aquel ya se había retirado, Vicente Ostuni, Luis Rayo y Luis Galtieri.

El fútbol

Además de la esporádica práctica deportiva en sus años mozos, Gardel supo ir a la cancha en varias ocasiones. Durante años, acompañó a Preziosa y Alippi, fanáticos de la Academia, a la cancha de Racing. Solían encontrarse los domingos en el café Ideal, de Corrientes y Paraná, y desde allí partían hacia Avellaneda. Gardel era el último en llegar porque generalmente venía del hipódromo, donde jugaba en las primeras carreras y después dejaba a un amigo con instrucciones para seguir las apuestas...

Asimismo, Carlos se hizo muy amigo del futbolista Pedro Ochoa, integrante de Racing. El cantor y Ochoíta –como solía llamarlo– entablaron una relación que llevó a Carlos a las tribunas racinguistas en muchas ocasiones. En una de ellas, Racing debía enfrentarse en un partido amistoso con un elenco uruguayo, y Gardel se presentó en los vestuarios para saludar al equipo antes del evento. Cuál no sería su sorpresa al encontrarse con Ochoa durmiendo en uno de los bancos, producto de una noche de juerga.

–¿Qué me hacés, Ochoíta? –le recriminó Gardel–. Te vine a ver jugar y estás así...

Ochoa se levantó de inmediato del banco, se cambió a gran velocidad y salió con el resto de sus compañeros a la cancha. Antes de abandonar el vestuario, le prometió al cantor un gol. Gardel subió por las tribunas a ocupar su platea y un rato después, Ochoa eludía a varios rivales y convertía un golazo, acercándose a la tribuna donde estaba Carlos para dedicarle la conquista.

Es sabido también que fue en alguna ocasión a la cancha de Huracán, acompañando a su guitarrista Barbieri, hincha de ese club, y que cuando actuaba en la ciudad de Rosario solía acudir a la cancha de Newell's Old Boys. El estadio del conjunto rosarino estaba emplazado en el Parque de la Independencia, verdadero pulmón de la urbe, que atraía mucho a Gardel por su frondosa vegetación, ideal para realizar sus caminatas. También porque quedaba muy cerca del hipódromo local, al que concurría acompañado por algunos jugadores de este cuadro, como Florindo Bearzotti, con los que compartía esa afición.

Raimundo Orsi, legendario jugador de Independiente, conoció a Gardel por entonces.

–Sacate el rojo, Mumito... –solía tentarlo, medio en broma, medio en serio–. ¿No ves que ese color te queda mal? Venite a Racing. ¡¿Sabés lo que serían Ochoíta y Orsi juntos?!

Pero Orsi no solo se dedicaba al fútbol, en un tiempo en que recién el profesionalismo deportivo comenzaba a perfilarse.

–Decidite, pibe –le decía Gardel–. ¿Qué te gusta más: el violín o la pelota? Dedicate a la música o al fútbol, pero no hagas las dos cosas juntas. Hacé una sola y bien. ¿Me entendés, pibe?

Así fue como Raimundo Orsi, tras meditarlo durante un tiempo, abandonó el violín y el tango y comenzó una brillante carrera como futbolista. Cuando en 1928 integró el equipo argentino con vistas a los juegos olímpicos de Amsterdam, Gardel volvió a encontrarse con su viejo amigo. "Carlos no se separó un minuto de los futbolistas. Tanto, que siguió viaje con ellos a París y ya tenía reservados los pasajes a Amsterdam, cuando, imprevistamente, debió viajar a Italia", recordó Guibourg.

En aquellas olimpíadas, Uruguay derrotó a la Argentina en la final, y la rivalidad entre ambos planteles sería tal que ni siquiera la simpatía de Gardel podría conciliarlos. Hallándose todos en París, en un cabaret, el cantor hizo que los jugadores de ambos países se sentaran intercalados. Orsi recordó que en su mesa se había sentado el Negro Andrade, a quien el jugador argentino había lesionado. "Estoy rengo por culpa tuya, pero algún día me voy a vengar", lo amenazó Andrade, ante la indiferencia de Orsi y el creciente nerviosismo del cantor, que, en un ciclópeo esfuerzo por detener lo inevitable, se levantó para cantar *La cieguita*, dedicada a "los campeones sudamericanos", cosa de no herir susceptibilidades. Gardel le pidió a Orsi que lo acompañara con el violín, interpretó la canción ante el alborozo de argentinos y uruguayos, pero pocos segundos después los jugadores comenzaron a tirarse con panes, luego con botellas, y en un momento dado Orsi vio venir hacia él a un rengo al que, por las dudas fuera Andrade, le partió el violín por la cabeza. (Groppo, 2003).

Gardel volvió a vincularse a los jugadores de las selecciones rioplatenses cuando estas, dos años después, compitieron en el Mundial de 1930 efectuado en Uruguay. El 11 de julio, se acercó a la concentración de los jugadores de ambos países para saludarlos y desearles suerte, y luego, junto con sus guitarristas, se pasó la tarde cantando para ellos.

Gardel conservó su afición por el fútbol en Europa y se relacionó, sobre todo, con los jugadores del Club Barcelona, José Samitier y Ricardo Zamora, entre otros.

El turf

Otro ámbito que Gardel solía frecuentar y del que disfrutaba mucho en compañía de sus amigos era el *turf*.

Si bien este deporte tiene una antigüedad de más de dos siglos en la Argentina, su estructuración definitiva se concretó recién alrededor de 1870. En 1882, el futuro presidente Carlos Pellegrini fundó el Jockey Club, trasplantando una herencia europea, y se conformó entonces, en forma oficial, la hípica nacional, que se desarrollará en

forma continua durante los próximos años hasta convertir Buenos Aires en un centro de relevancia internacional.

El Hipódromo Argentino de Palermo se fundó en 1876, y una treintena de años más tarde las tribunas originales de madera y ladrillos fueron reemplazadas por un edificio de cemento y piedra. Este será el que más frecuentará Gardel con su "barra" de amigos.

El ambiente del *turf* brindaba, con su estética inglesa, un espacio propicio para que la clase alta porteña y su entorno aprovecharan el *glamour* de ese ámbito realzando su estirpe patricia: el hipódromo será pues, en sus inicios, un ambiente social más que una práctica deportiva. A las carreras propiamente dichas concurrían los hombres, pero las mujeres también se hacían presentes para tomar el té y comentar temas de actualidad, modas y chismes. Los hombres, por su parte, además de apostar por uno u otro caballo, convenían negocios, comentaban la situación política del país y del mundo, y flirteaban con las damas.

El devenir de las primeras décadas del siglo xx, con su aluvión inmigratorio, el ascenso social de nuevos sectores de la población, tanto de la clase media como de los asalariados, poblará cada vez más las tribunas de Palermo, modificando de forma progresiva su carácter elitista hasta transformar el *turf* en una pasión popular.

Gardel amaba esta práctica de manera incondicional. Se había incorporado al mundo de los "burros" mucho antes de adquirir relevancia como artista. El dinero no importaba: Gardel no apostaba con la intención de "salir de pobre" –aunque él así lo expresara a veces–; su faceta hípica estaba arraigada en lo profundo de su ser desde una vertiente mucho más pasional.

Desde joven había realizado frecuentes visitas a la zona del Bajo Belgrano, donde abundaban los *studs* y cafés frecuentados por profesionales del *turf*.

El ambiente que rodeaba al mercado de la avenida Corrientes también estaba fuertemente ligado al juego; parecía que todo pasaba por las apuestas, y cualquier excusa en ese sentido era buena. Garitos, cafés, fondas, quioscos y comités eran escenarios propicios para las partidas de gofo –juego de naipes–, la levantada de quiniela, los dados, partidas de bochas, riñas de gallos, el billar y cualquier otro tipo de juego de azar.

El *turf*, en este contexto, no podía ser una excepción. Fuertemente arraigado al barrio desde principios de siglo, conquistó muchos cultores, algunos de ellos muy conocidos: Giggio Traverso, un jugador empedernido que solía ir todos los domingos al hipódromo de Palermo a ver a su yegua, Dinga; el panadero Valerga, propietario de un *stud* llamado El Ceibo; o Pisamundo y Barlaro, quienes compartieron la tenencia del legendario Polavieja.

La asimilación de Carlos al mundo del *turf* fue total e incondicional, a pesar de ser consciente del mal que provocaba esa afición, sobre todo a sus finanzas. Francisco Maschio, veterano en esas lides y gran amigo del cantor, procuraba convencerlo con todos los argumentos que se le ocurrían:

–Mirá, si querés jugar, elegí dos o tres carreras que te gusten y limitate a esas; pero no te metás en todas, porque fatalmente vas a sonar.

–Tenés razón –respondía Gardel–. ¡Si te hubiera hecho caso antes! ¡Las "palmeras" que he tenido por no llevarte el apunte!

El diálogo terminaba con el cantor arrepentido, jurando enmendarse. Pero todo era en vano. Al domingo siguiente, cuando llegaba al hipódromo, no tardaban en acercársele los *jockeys*, cuidadores y dueños de *studs*, todos con una "fija que no puede fallar". Carlos, fiel a su estilo, apostaba por todos...

Razzano, tan amante del *turf* como Gardel, alguna vez definió la adrenalina que este provocaba:

"El espectáculo de la gente entusiasmada, pendiente de los resultados y de la suerte de su dinero es patético. Lo mismo que la ilusión de ver triunfar a su caballo favorito, en el que confió todos sus sueños y esperanzas, es conmovedor".

Gardel y Razzano tenían "su" lugar en la tribuna. Esta práctica, muy ligada al espíritu cabalístico, iba conformando en el implicado una suerte de ámbito social. Su espacio habitual –costumbre que Gardel también practicaba en los cafés y teatros y, podemos suponerlo, en otros hipódromos– fue transformándose en una especie de asociación donde el "dueño" recibía a sus visitantes, se saludaba con los viejos conocidos y charlaban de todo, aunque el tema casi excluyente era, por supuesto, las carreras.

En el Hipódromo Argentino ocupaban los primeros escalones de la tribuna de los profesionales. Llegaban antes de la primera carrera y, rápidamente rodeados de amigos y conocidos, comentaban las posibles contingencias de las carreras del día, las apuestas, etcétera. Pascual Carcavallo, el empresario que en 1915 había llevado al dúo Gardel-Razzano de gira por Brasil, era uno de los habituales compañeros del dúo. Y no solo se dedicaba al negocio del mundo del espectáculo, sino que además poseía caballos de carrera, *studs* y era parte de la sociedad propietaria del hipódromo de San Martín. Gardel solía pedirle, medio en serio, medio en broma, que le pasara algún "dato" sobre las posibilidades de los caballos en las siguientes carreras. Carcavallo solía desentenderse del compromiso con diplomacia:

–Para qué la querés, si después le jugás a Maschio y a los que corre Legui…

También solían secundar a los cantores Alippi y César Ratti, Ernesto Laurent y, en ocasiones, Edmundo Guibourg y el cantor Alberto Gómez. Otros acompañantes y amigos del ambiente fueron los Torterolo, el cuidador Francisco "Churrinche" Orezzoli; los *jockeys* Luis Laborde, Francisco Arcuri y el Magnate Lema, el peón José María Boquín, Francisco Martino y, por supuesto, el infaltable Sumaje.

El Pulpo y el Brujo

Quizá el mejor amigo que tuvo Carlos en su vida haya sido Irineo Leguisamo. Irineo, alias el Mono, el Pulpo o, simplemente, Legui, nació el 20 de octubre de 1903 en Arerunguá, un pueblo del departamento de Salto, en Uruguay. En 1922 se instaló en Buenos Aires, pero conocía a Gardel del año anterior, cuando se lo presentaron en el

hipódromo de Maroñas, del país oriental.

–Irineo Leguisamo va a ser un gran *jockey* –aseguró Concepción, el viejo cuidador que precisamente los había presentado.

Leguisamo es considerado uno de los mejores *jockeys* rioplatenses de todos los tiempos. Debutó en Buenos Aires el 15 de agosto de 1922 y poco después comenzó una trayectoria que incluyó una innumerable cantidad de victorias: más de doce mil carreras y cerca de cuatro mil triunfos en más cincuenta años de montar profesionalmente.

Con Leguisamo, Gardel compartirá muchas andanzas, desde un viaje a Europa y escapadas al Uruguay hasta interminables noches en cabarets y otras salidas nocturnas. La amistad recíproca llegó a ser tan profunda que incluso intercambiaron vehículos: el Chrysler convertible de Gardel por el Voiturette del *jockey*.

En un viaje que hicieron juntos vivieron una graciosa anécdota, que evidencia el cariño y el respeto que se profesaban: Leguisamo debía realizar un trámite en el centro, y Gardel se ofreció a llevarlo con su coche. Sumaje –consciente del apuro– manejaba a alta velocidad y con alguna imprudencia. Gardel, cada vez más nervioso, lo espetó:

–Che, tené cuidado...

–Lo tengo. Pero me apuro porque Leguisamo quiere llegar pronto...

–Bueno, pero si chocamos no vamos a llegar ni hoy ni nunca. Después de todo, tené en cuenta que llevás en tu coche toda una gloria nacional...

Leguisamo, que hasta ese momento viajaba ceñudo y reconcentrado, miró fijamente a Gardel. Un momento después, dándose cuenta de que le estaba tomando el pelo, se relajó y le contestó:

–Bueno, que vaya despacio. Pero en todo caso, somos dos...

En una ocasión Leguisamo ganó una carrera en el Hipódromo Argentino, con el cantor alentándolo desde las tribunas, y al día siguiente Gardel le envió como regalo un disco sin etiqueta, para que el *jockey* se viera obligado a escucharlo sin anticipar su contenido. Cuando el Pulpo colocó el disco en su vitrola, la voz de Gardel le delató el nombre de la canción, inédita hasta entonces: *¡Leguisamo solo!*:

> ¡Leguisamo solo!
> gritan los nenes de la popular.
> ¡Leguisamo solo!
> fuerte repiten los de la oficial.
> ¡Leguisamo solo!
> ya está el puntero del Pulpo a la par.
> ¡Leguisamo al trote!
> y el Pulpo cruza el disco triunfal…

El otro gran amigo que le dio el mundo hípico fue Francisco Maschio, apodado el Brujo (o el Mago) de la calle Olleros. Había nacido en Puerto Yeruá, provincia de Entre Ríos, el 4 de enero de 1891. Con los años se convirtió en el cuidador de uno de los *studs* más exitosos del siglo, que logró alzarse con el primer lugar en centenares de

carreras.

Se conocieron por intermedio de Enrique Pesce, y la simpatía entre ambos fue instantánea. Maschio ya conocía y admiraba a Gardel desde que lo había visto actuar años atrás en Montevideo.

–Che, Carlitos –le habría dicho Pesce–, aquí tenés un buen cuidador y mejor amigo, Francisco Maschio. Hoy presenta un caballito y podés arrimarle unos boletos.

–¿Una buena laucha? –preguntó el cantor.

Maschio lo miró, encogiéndose de hombros:

–Puede ganar.

El caballo al que se referían era nada menos que Caid, que no solo ganaría en la carrera de ese día, sino que luego tuvo una impactante trayectoria. Después de la feliz velada, Gardel y Maschio trabaron una sólida amistad y con el correr de los años compartieron agotadoras y felices jornadas en el hipódromo, vacaciones y las inolvidables fiestas criollas que se realizaban en su *stud*.

Cuando Gardel comenzó a viajar a Europa, sus fiestas de despedida se realizaron siempre en ese lugar.

> En las fiestas del *stud* –recordaba Maschio–, reuniones en que todos los de la casa tomábamos parte festejando cualquier hecho grato, la presencia de Carlitos era indispensable. Y la voz del ruiseñor, tan cotizada justamente en todas partes, sonaba generosamente para el recreo de sus amigos; en vez de pedirle que cantara, teníamos muchas veces que obligarlo a callar, arrancando el embeleso con que regalaba a los modestos obreros del turf que lo rodeaban; más de una vez sentimos temor de que la generosidad que prodigaba su rico caudal lírico, concluyera por causar alguna lesión en su garganta (Groppo, 2003: 187).

Lunático

Poco a poco, Gardel comenzó a pedirle a Maschio que le comprara un potrillo en uno de los remates anuales. Aunque le decía que sí, en realidad Francisco esquivaba el asunto, pues sabía que tener un caballo implicaba un gran riesgo y una fuerte inversión financiera.

En 1925, sin embargo, apareció un pequeño alazán que presentaba un defecto en las ancas. Maschio lo adquirió, convencido de que el problema podía resolverse y de que el joven animal era una promesa de campeón. Gardel, al saber de la compra, volvió a presionarlo para que se lo vendiera. Maschio, cansado y vencido, acordó la transacción: dos mil pesos en efectivo y tres mil en premios a ganar. Gardel adquirió entonces su primer caballo, al que bautizó Lunático.

Lunático participó en treinta y cuatro carreras, de las cuales su dueño vio treinta, y triunfó en ocho, con siete montas de Leguisamo y una de Justino Batista.

En cierta ocasión, en que Gardel sí pudo estar presente, la pasión burrera le jugó una mala pasada. Con 3000 pesos iniciales en el bolsillo, cuando llegó la carrera de Lunático, la última de la jornada, se había gastado casi todo y solo le quedaban 150 para apostarle a su caballo. Tras el triunfo, y en el momento de los saludos, el cantor,

con un dejo de amargura, le pidió a Maschio:

–¡Viejo!... ¡Otra vez anotalo en la primera!

Gardel tenía verdadera adoración por su purasangre, y cuando el caballo se encontraba tenso e inquieto, el cantor era requerido en el *stud* para que lo visitara. En esos momentos, se acercaba a Lunático, lo acariciaba, le obsequiaba terrones de azúcar y le cantaba canciones hasta que lograba calmarlo.

Gracias a su caballo, Gardel embolsó 72.472 pesos en concepto de premios, mientras que los gastos del cuidado del animal le insumieron alrededor de 60.000, sin tomar en cuenta las veces que le habrá apostado a ganador con resultados negativos. Sin embargo, cuando Gardel empezó a tomar las riendas de su economía, intentó deshacerse de Lunático. Cuando finalmente hubo que retirarlo de las pistas, fue llevado a un haras como reproductor y, luego de la muerte de Gardel, se lo soltó en un campo de la provincia de Santa Fe. Carlos había deseado que su fiel caballo, una vez retirado de su vida útil, no fuera sacrificado.

De los varios purasangres que Gardel tuvo a lo largo de su vida, Lunático fue el que más satisfacciones le proporcionó. Cuidado en el *stud* Yeruá –sus *jockeys* se vestían con una chaqueta color oro viejo y una gorra lila–, el caballo estuvo en buenas manos durante su corta pero aceptable carrera. No ocurrió lo mismo con los otros pingos del cantor. En 1929, y a pesar de estar ya bastante distanciados, formó una sociedad con Razzano a fin de integrar un *stud* propio, para lo cual necesitaban cinco caballos purasangre. En contra de todos los consejos, Gardel adquirió los animales requeridos: Amargura, La Pastora, Cancionero, Guitarrista y Explotó, y así el *stud* Las guitarras comenzó su existencia.

Sin el sabio cuidado de Maschio –la tarea fue asignada a Pedro Sánchez– y sin contar con un caballo importante, la inversión, como era previsible, fue un completo fracaso: los animales lograron escasas victorias, y el emprendimiento dejó un pasivo de más de 80.000 pesos. El conflicto entre Gardel y Razzano y la ruptura final precipitaron la crisis y, tras varias idas y venidas, el efímero *stud* Las guitarras dejó de existir oficialmente el 28 de noviembre de 1932.

Los sentimientos que el *turf* producía en Gardel eran tan intensos que, además de las apuestas y las amistades del ambiente, compuso e interpretó varias canciones inspiradas en el tema (además de la ya mencionada *Leguisamo solo*): *La Catedrática*, *Palermo*, *Soy una fiera*, *Polvorín*, entre otras.

Con dicha temática, la canción que más ha perdurado ha sido sin duda, *Por una cabeza*, tango que el cantor compuso en los Estados Unidos para la película *Tango Bar*. Al respecto, Terig Tucci, quien fuera el musicalizador, viviría con el cantor una anécdota maravillosa.

Tres de la mañana. En la casa de los Tucci reina la calma y el descanso. De pronto, el teléfono. Terig Tucci, alarmado, levanta el receptor. Del otro lado, la inconfundible voz de Carlos Gardel.

–Che, viejo, acabo de encontrar una melodía macanuda para el tango *Por una*

cabeza. Escuchá:

> Por una cabeza de un noble potrillo
> que justo en la raya afloja al llegar
> y que al regresar parece decir:
> "No olvidés hermano, vos sabés, no hay que jugar".
> Por una cabeza, metejón de un día
> de aquella coqueta y risueña mujer,
> que al jurar sonriendo el amor que está mintiendo
> quema en una hoguera todo mi querer.

Al no escuchar ninguna respuesta del otro lado, Gardel insistió:

–¿Qué te ha parecido?

Tucci, aún dormido y un poco malhumorado por la hora, respondió:

–Mirá, Carlos, la verdad es que ni la melodía ni la letra me han impresionado mucho.

Gardel respiró audiblemente. Luego, respondió con ironía:

–Mirá, Beethoven, vos te quedás con tus corcheas y semifusas; pero no te metás conmigo en asuntos de matungos.

A Gardel no solo lo fascinaban las carreras, sino también su entorno; la camaradería que solía darse entre *jockeys*, cuidadores y propietarios, y la estrecha relación que allí se establecía con una parte del mundo artístico. A través de esas reuniones, Gardel fusionaba y podía dar rienda suelta a muchos de sus placeres: los caballos, los amigos, el buen comer y el canto.

Tal sería su agrado por dicho ambiente, que sus últimas horas en Buenos Aires las pasaría allí. Es así que el 5 de noviembre concurrió por última vez al Hipódromo Argentino, vio ganar a su amigo Leguisamo en tres oportunidades, y fue agasajado con una fiesta organizada en el *stud* que Maschio poseía cerca de las Lomas de San Isidro. En dicha ocasión, y ante un centenar de amigos y conocidos –entre ellos César Ratti, Donato y su orquesta, el rematador Bullrich, Leguisamo, y los integrantes del Centro Leales y Pampeanos de Avellaneda–, Gardel comió, bromeó y cantó hasta altas horas de la madrugada.

Una foto capturó el ambiente festivo de la ocasión: en ella puede verse al cantor como parte de una ficticia orquesta de tango. En primer plano, Gardel y Leguisamo fingen tocar el bandoneón, mientras detrás de ellos Maschio se esmera en el contrabajo. Sería la última vez que los tres amigos estarían juntos.

26

La ciudad bruja

–¿Extraña a la Argentina, Gardel?

–Por mi viejita, únicamente.

El periodista catalán lo mira con asombro. ¿Realmente Carlos pensaba así? Es indudable que los viajes a Europa eran para él un soplo de aire fresco. España, por empezar, le resultaba fascinante: “los llamamos gallegos, y los gallegos somos nosotros, que vivimos atados a mil macanas y prejuicios”, le había confesado en cierta ocasión a un amigo. A medida que iban pasando los años, la percepción del cantor sobre la diferente capacidad de tolerancia de los pueblos se había agudizado, originándole un creciente fastidio respecto de Buenos Aires. “¡Es terriblemente monótona nuestra ciudad! –se quejaba en ocasiones–. Y la culpa es de los mismos argentinos, emperrados en una seriedad funeraria... Aquí la gente se ríe como con vergüenza, pidiendo perdón por el abuso... En Europa, en cambio, todos son más dados, no hay tanto estiramiento... Se divierten todos mejor allí”.

Una de las razones más fuertes del desencanto de Gardel se basaba en la ruptura con quien fuera su amigo y compañero artístico durante tantos años: José Razzano.

Los años de distanciamiento de los escenarios, sumados a los éxitos recogidos por su compañero, habían ido generando en el Oriental un creciente resentimiento. En cierta ocasión en que Carlos se presentaba en el cine teatro Suipacha, Razzano lo visitó en su camarín minutos antes de salir a escena. Comenzaron a discutir en forma cada vez más acalorada, hasta que José, indignado, terminó dando un portazo y salió hecho una furia.

Elías Alippi, que se encontraba por allí, se encontró con él.

–¡Qué cara! ¿Qué te pasó?

–Nada, nada. Dejame.

–Vení, vamos a comer y me lo contás todo.

Como en tantas ocasiones, eligieron el elegante restaurante Conte, de la calle Cangallo.

–¡Esta es la última! ¡No le vuelvo a hablar en mi vida! –comenzó totalmente exaltado Razzano.

Ni siquiera ver en la carta platos tan apetitosos como el faisán al calvado, el pato prensado a la naranja o el conejo a la mostaza lograron apaciguarlo.

–¿A quién? ¿A Carlos? –preguntó Alippi, sabiendo de antemano la respuesta. El actor era amigo de ambos, y detestaba ver cómo la relación se había ido deteriorando en los últimos tiempos.

Razzano asintió. Comenzó a contarle los pormenores de la discusión, basadas en una diferencia de enfoque sobre el futuro artístico de Gardel y el manejo de sus finanzas. Sin embargo, y a pesar de las aseveraciones iniciales de José, la noche no acabaría mal. Al salir del restaurante se encontrarían con Carlos quien, antes de que alguien pudiera decir algo, se acercó a Razzano y le dio un fuerte abrazo. Alippi no pudo evitar ponerse a aplaudir de alegría.


NACIONAL

Parecía que la relación se encaminaba. Hacia fines de 1929, incluso volverían a grabar juntos, después de tantos años. Las canciones elegidas serían *Claveles mendocinos* y *Serrana impía*, ambas de corte campero.

Sin embargo, más que el comienzo de una reconciliación, aquellas grabaciones marcaban el final de una etapa. Los problemas de fondo –impotencia, celos, viejos rencores–, como suele suceder, saldrían a la luz por el lugar más flaco: el dinero. Y en ese sentido, la venda que ocultaba la verdad a los ojos de Gardel se terminará de caer cuando aquel reciba la liquidación de los derechos correspondientes al segundo semestre de 1930, donde se revelaba que su apoderado había pedido anticipos por las grabaciones no solo presentes sino futuras del cantor. En un gesto espontáneo poco común en él, salió con la planilla en la mano, en busca de Razzano. Le encontró en su casa de la calle Bonorino, y allí volvieron a discutir. José le explicó que tenía deudas de juego y le pidió otra oportunidad, con la firme promesa de enmendarse. Gardel decidió aceptar.

Razzano lo intentó. En una carta le escribía a Gardel –quien se hallaba de nuevo en España–, contándole de sus progresos: "ya hace tres meses que no juego ni un solo centavo a las carreras ni voy al hipódromo, me he rechiflado definitivamente y quiero vivir más tranquilo, pues jugando me paso la vida amargado, me he comprado un automóvil (con facilidades de pago) pues me hacía mucha falta y con él salgo todos los domingos con las nenas, y cuando no, voy a pescar".

En vano. Poco después, y a pesar de sus esfuerzos, volvía a caer en el vicio, para ya no dejarlo más (Charlo, representado por Razzano luego de la muerte de Gardel, podía dar fe de ello).

A su regreso, un desencantado Gardel comenzará a realizar las negociaciones por su cuenta, evitando a los empresarios más ligados a su compañero. Los resultados, previsiblemente, no fueron buenos, y el cantor pronto comenzó a actuar en ambientes de menor categoría.

El cambio de década trajo aparejada una de las peores crisis económicas para la Argentina. El malestar era extendido, las huelgas y los reclamos se generalizaban, y flotaba en el aire una inminente sensación de golpe de Estado. Finalmente, el 6 de septiembre, el presidente radical Hipólito Yrigoyen debió renunciar a la presidencia de la Nación, y su lugar fue ocupado por el general José Uriburu, tras el golpe orquestado entre las Fuerzas Armadas, el Partido Conservador y ciertos sectores del Partido Radical (los llamados "antipersonalistas").

Las actuaciones en los teatros fueron temporalmente suspendidas y recién se reanudarían dos días después, el lunes 8. Gardel, sin embargo, como debía completar un contrato con el Gran Florida, hizo caso omiso de la prohibición y se presentó el mismo sábado 6. Esa noche, un pequeño desprendimiento del partido radical llamado el "Klan Radical", tomó las riendas de la oposición al nuevo régimen y se hizo presente en el local durante la actuación del cantor. Cuando Gardel –identificado por su relación con los conservadores– apareció en escena, fue recibido con una silbatina. Al

concluir la actuación, Carlos, dolido en su amor propio, expresó:

–Con esto, cartón lleno... No sé cuándo vuelvo a cantar en estos lugares.

Por esos días, Anselmo Aieta, radical opositor a Yrigoyen, y Francisco García Jiménez compondrían un tema titulado *Viva la patria*, que describía al Golpe de Estado como un acto heroico comparable a la Revolución de 1810. En una acción desafortunada, Gardel canalizaría su bronca grabando la pieza, el 25 de septiembre.

Los años pasaban, y los problemas, lejos de resolverse, se acrecentaban. En 1931 Gardel volvió partir a Europa. A su regreso, se encontró sin sala donde actuar. Gardel entonces recurrió a Ivo Pelay y le ofreció actuar en su teatro, el Nacional.

–¿Llevarte a mi teatro? –le dijo Pelay, sorprendido–.¿Y con qué te pago?

–Cobrás un peso. ¿No es cierto? Bueno... cobrás uno veinte, me das los veinte y asunto arreglado.

Pelay lo meditó un momento, pero finalmente desistió (dos años más tarde de esa primera propuesta nacería la obra *De Gabino a Gardel*).

Lo cierto es que Gardel estaba muy desgastado. Le costaba entender la verdadera dimensión de los ataques, y parecía que por primera vez en su carrera no suscitaba la respuesta habitual por parte del público. Buscó entonces en otro amigo el confidente que pudiera reemplazar al Oriental, tanto en el manejo de sus maltratadas finanzas como también en lo afectivo. En este contexto, Armando Defino cobrará una relevancia fundamental.

Defino y Gardel se conocían desde hacía casi veinte años, en ocasión en que el primero fuera a ver una actuación del dúo. Armando Defino se había iniciado como cadete en la escribanía de Felipe Ibáñez, y solía llevar los papeles de Ernesto Laurent, viejo amigo del dúo.

En virtud de sus conocimientos y de la amistad que los unía, el ayudante de escribanía comenzó a atender algunos asuntos legales de los cantores. Sería recién en 1930 cuando se iniciaría una verdadera relación jurídica entre ellos, cuando Gardel le consulte sobre la posibilidad de hipotecar la casa de Jean Jaures. A partir de ese momento, Carlos recurrirá a Defino en forma constante, y finalmente le planteará la situación crítica de sus finanzas. Armando Defino no podía creer el estado patrimonial del cantor. El cantor “estaba abrumado por deudas, sus créditos quirógrafos, su casa hipotecada, excesivos adelantos en sus otras actividades, deudas muy fácilmente contraídas, pero difíciles de cumplir, agravadas por los intereses” (Defino, 1968: 62).

Claro que la situación financiera de Gardel no tambaleaba exclusivamente por la injerencia de Razzano. Por un lado, había mucha otra gente que rodeaba al cantor y que ofrecía poco a cambio de la amistad y el dinero casi incondicional que aquel solía poner a su disposición (a tal grado había llegado el descontrol, que en cierta ocasión Carlos descubrió que uno de los “amigos” le había robado la funda del piano y otros objetos de valor de su casa, en un momento de descuido).

Por otra parte, entre las causas del apuro económico había algo que tenía que ver con el viejo sueño; casi un capricho: el *stud* Las guitarras, que les causó más dolores de

cabeza que retribuciones.

Fue así que Gardel comenzó a hablar con Defino para que se convirtiera en su representante. En 1931, el cantor partía rumbo a Europa una vez más, y eligió ese momento para proponérselo nuevamente. "Intenté una última resistencia –admitía Defino–, expresándole además que los asuntos no podían resolverse así, y que para ello debíamos tener una conversación con Razzano, cosa imposible a punto de partir el barco". Gardel, apurado por los tiempos e incapaz de enfrentar el conflicto con su antiguo camarada, propuso dejarle unas hojas firmadas en blanco, y que él redactara lo que creyera conveniente para comenzar a trabajar. Defino, resignado, aceptó. Tras la partida, Gardel tendría una charla incómoda con Razzano, en la cual aquel le pidió que se desentendiera de la idea, juzgándolo un impulso pasajero. Defino también creía que la decisión de Carlos no sería irrevocable.

Razzano comenzó entonces una verdadera batalla epistolar para recuperar la confianza de Gardel. Don Pepe (como habían empezado a llamarlo) tenía una ganada fama en el ambiente artístico y, después de intentar infructuosamente volver al canto hacia fines de la década del veinte, se abocó de lleno a la faceta comercial, cambio que le proporcionó poder entre los autores e intérpretes, pues no solo era el hombre que seleccionaba el repertorio que Gardel iba a grabar, sino que también se encargaba de negociar sus contratos con teatros, radios y cines.

Con el tiempo se fue generando un núcleo de amigos y oportunistas a su alrededor, muchos de los cuales eran también conocidos de Gardel, y cuando Defino pasó a tomar parte en los asuntos financieros del cantor, el círculo de Razzano se inclinó en su contra, ofendido por la irrupción del "chupatintas", como se les decía despectivamente a los que trabajaban en escribanías y estudios jurídicos.

Pese a todas las evidencias, Gardel no podía terminar de resolver su relación con Razzano. Por un lado, sabía por intermedio de Defino que aquel no solo se quedaba con un porcentaje de las regalías de lo que grababa y actuaba en la Argentina, sino que además venía cobrando anticipos a la compañía grabadora, y en alguna ocasión hasta lo habría engañado durante su estadía en Europa solicitándole dinero para atender a doña Berta, supuestamente enferma (en represalia, el cantor se negó a grabar el tango *Ponchito de vicuña*, que el Oriental había compuesto).

Pero por otra parte, aceptó escribir, hacia fines de 1931, una carta por expreso pedido de Razzano, en la cual reafirmaba los convenios existentes entre ellos. Allí el cantor dejaba constancia de que José, por contrato, tenía derecho al veinte por ciento de las regalías de las películas que Carlos filmara "en cualquier parte del mundo", treinta por ciento en el rubro discos, y otro veinte por ciento en relación a las actuaciones en emisoras y escenarios. Asimismo, se comprometía a respetar dicho convenio "hasta el 31 de diciembre de 1938. Después ya veremos". Una de las cláusulas estipulaba el pago de intereses por parte de Razzano en caso de que este se demorara en el envío de regalías.

Para Razzano las cosas iban de mal en peor. Decidido a no renunciar a su relación

comercial con el cantor, instó a Defino a que le escribiera para procurar un acercamiento entre ellos. Así, el 22 de enero de 1932 Defino le mandó una carta no exenta de frases melodramáticas, en la que le relataba el nuevo panorama:

> José, sin ti, es hombre muerto, pues dice que no quiere hacer cartel a nadie y tiene esperanzas de que algún día vuelvas tú y veas que tiene razón. En el asunto de las yeguas, tengo entendido que se defendió como gato panza arriba, pues iban a embargar los discos y consiguió descartarte a ti, quedando él solo a cargo de todo. También me dice que es necesario amortizar algo del piano y en ese sentido me insinúa si puedes mandarle quinientos o mil pesos, y que no te olvides del viejo Ernesto [Laurent]...
> Los discos, según José, marchan muy mal debido a tu ausencia, exclusivamente, pues no estando tú aquí, se olvidan de ti y aprovechan los otros cantores.

En la carta, Defino intentará persuadir a Gardel de que Razzano aún podía conseguirle buenos contratos y que incluso podía ser flexible en cuanto a sus acuerdos económicos:

> José tiene un contrato pendiente de tu decisión de firmar, un contrato para todo el año 1932 […]. Que si tú no haces películas que te pueden dar cartel y dinero, cree que pierdes el tiempo. En Buenos Aires se te reclama unánimemente. José me dice que no tiene interés en que trabajes en teatros, pero que tiene pendiente un contrato para Chile, por veinte funciones y más las distintas plazas de esa República, a setecientos pesos argentinos diarios; otro contrato para Río de Janeiro y San Pablo, más o menos en la misma suma, sin hablar de Montevideo, Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Santa Fe, Salta y San Juan, siempre que vos quieras, pues de no ser gustoso de trabajar en público, dice que con los discos y la radio te sobraría para guardar mucho dinero; y que si no quieres darle a él... como hasta ahora, le asignes tú el porcentaje que creyeras conveniente y que de este modo podrías en muy poco tiempo pagar tus obligaciones (Defino, 1968: 75-76).

Carlos Muñoz, alias Carlos de la Púa, o el Malevo Muñoz, por entonces era periodista en la redacción del diario *Crítica*. Muñoz se especializaba en espectáculos, por lo que frecuentaba diversos círculos, tanto intelectuales como artísticos, y había entablado una buena relación con numerosos artistas, Gardel y Razzano entre ellos.

En los últimos tiempos se había hecho más íntimo de Razzano, y para cuando Gardel se presente en el cine Broadway interpretando, entre otras canciones, *Como se canta en Nápoles*, una bella página italiana del autor E. A. Mario que el cantor entonaba desde hacía tiempo, pero aún no había presentado al público argentino, publicará un feroz artículo titulado “Che Carlitos, largá la canzoneta”:

> [...] cuando la sala, enardecida de criollismo, con una hermosa confusión de chicas fifís y de reos pedían a gritos *Mano a mano* y *Confesión*... vos, Carlitos Gardel, el brillante puntero de nuestro corazón orre, te adelantaste y con la misma serenidad y con la misma entonación que ayer ponías para decir: “Ahora voy a cantar tal tango”, dijiste: “Ahora voy a cantar una canzoneta napolitana”. [...]
> Vos sabés que soy incapaz de tirarte, porque sería tirarme sobre algo mío, como son las cosas que vos cantás y que te dieron nombre, pero siento la necesidad de decirte esto, que me sale del corazón: Largá las gringadas esas, que serán muy bonitas, pero que nosotros no

> las concebimos cantadas por vos. No profanés, hermano, las cosas nuestras que te dieron gloria y guita alternándolas con esas macanas franco-napolitanas, que no nos interesan, no las sentimos y que... bueno. [...]
> Tu querido Buenos Aires, la calle Corrientes, la Cortada, los burros, el tango, la milonga, esa es tu vida, tu verdadera vida; lo demás es grupo.
> Abrite de esas cosas raras... y algún día me lo vas a agradecer (*Crítica*, 1931).

El cantor no se quedó callado y respondió con lo que mejor sabía hacer: cantar. Al día siguiente grabó *Como se canta en Nápoles*, y unos días más tarde registró cuatro canciones en francés con la orquesta de Kalikian Gregor, a quien había conocido en Niza y se hallaba de gira por Buenos Aires.

Razzano, resentido y apoyado por su séquito, comenzó entonces una ofensiva contra la figura del cantor, haciendo circular rumores negativos sobre el artista (se llegó a decir incluso que había fallecido), junto con afirmaciones de que tendría serios problemas para actuar en los teatros importantes de Buenos Aires, muchos de ellos regenteados por personas afines al Oriental.

El ataque entraba en su etapa más álgida. A la ola de rumores se sumaron las declaraciones de Aguilar, ex acompañante del cantor, quien había puesto en tela de juicio la hombría de su empleador. Además, cierto sector de la prensa empujaba la idea de que la capacidad del cantor Santiago Devin era superior a la de Gardel, a la par que el promisorio Alberto Vila hacía lo suyo al insinuar que Carlos le robaba el repertorio.

Gardel, herido, apenas si grabó veinte canciones nuevas entre 1931 y 1933, llenando sus compromisos contractuales con nuevas versiones de canciones ya registradas anteriormente. La reducida selección del nuevo repertorio quedó ceñida a aquellos autores que no le dieron la espalda desde el surgimiento de las diferencias entre él y Razzano. En este período, además, estaría catorce meses consecutivos en el exterior, y recién volvería el 30 de diciembre de 1932. “No te vayas, quedate aquí... –le dijo en cierta oportunidad a De Caro en París– y volvé a Buenos Aires de cuando en cuando, como hago yo, como quien va a visitar los restos de una novia querida, que se lleva en el corazón y a quien no se puede olvidar” (Eggets, 1957).

La “novia querida” lo recibirá con la novedad de que no solo no tenía dinero alguno que retirar del sello Odeón –para el que grababa en forma regular–, sino que se hallaba en deuda con ellos, pues Razzano, una vez más, había retirado importantes sumas a cuenta de lo que Gardel grabara en el futuro.

Pero quizá la gota que rebasó el vaso fue cuando el cantor vislumbró el riesgo de perder el hogar que había comprado para su madre: la casa de Jean Jaures estaba embargada por falta de pagos. Gardel había mandado religiosamente el dinero para abonar las cuotas de la hipoteca sacada el año anterior. En un gesto que lo pinta de cuerpo entero, había enviado el dinero… a Razzano. Como era de esperar, aquel nunca pagó un centavo.

El año 1933 estuvo entonces signado por la ruptura definitiva de las relaciones contractuales entre Gardel y Razzano. El 16 de enero, el cantor disolvió su vínculo con José, y durante buena parte de ese año, hasta que Defino aceptó tomar las riendas de su

carrera, se manejó en soledad. Esta decisión profundizó aún más el encono del grupo de Razzano. Gardel, por su parte, prefirió alejarse de Buenos Aires, adonde regresaba en forma esporádica y oblicua, para presentarse en los cines de barrio, las audiciones de radio y algunas actuaciones benéficas.

El centro de gravitación del que sería el último año del cantor en la Argentina estaría en el interior del país, donde la respuesta del público a sus actuaciones seguía siendo excelente. La gira incluía a Rosario, Santa Fe, Paraná y una gran cantidad de localidades del interior de la provincia de Buenos Aires: Arrecifes, San Pedro, Baradero, Zárate, 9 de julio, Remedios de Escalada, Azul, Olavarría, Bahía Blanca, entre otras.

A mediados de marzo volvió a la capital para cumplir sus actuaciones en cines y audiciones de radio, en este caso para Radio América y Radio Nacional (Gardel cobraba trescientos pesos por cada audición, siendo el artista mejor pago de la radio).

A continuación tomó parte en la obra *De Gabino a Gardel*, suerte de revista escrita por Ivo Pelay para expreso lucimiento del cantor. Comenzaba con un popurrí de viejos tangos, seguido luego por varios números que intercalaban diálogos más o menos graciosos, canciones y monólogos. Luego llegaba el esperado momento de la actuación del cantor: "Carlos Gardel […] parece haber recuperado más voz. Siempre posee ese buen gusto que lo ha destacado ampliamente de sus colegas. Gardel canta ahora con más seguridad, con un mayor caudal de voz y con más aplomo que la última vez que tuvimos oportunidad de escucharlo. Para él fueron los aplausos de la noche. El público lo hizo objeto de cariñosas manifestaciones de simpatía y lo obligó a repetir varias veces" (Peluso y Visconti, 1990: 207).

Satisfecho por los resultados, Gardel volvió al interior del país, esta vez rumbo a las provincias cuyanas de Mendoza y San Juan. En la primera, se presentó en el Palace Theatre, y en la capital sanjuanina tenía previstas dos noches de show en el Teatro Cervantes. Por esos días una noticia conmovió al país: Hipólito Yrigoyen, el derrocado presidente radical, había fallecido. Y para Gardel, el escándalo ocurrido tres años atrás volvió a repetirse: una vez más sería el blanco de las rechiflas del Klan Radical.

Carlos estaba cansado y necesitaba un cambio de aire. ¿Volver a Europa? Era la elección más obvia. Sin embargo, a principios de septiembre llegó a Buenos Aires Hugo Mariani, y todo cambiaría.



27

Un morocho en Nueva York

Desembarcando

–*Your attention please, your attention please…*

El hombre se sobresalta al escuchar la voz que provenía de los altoparlantes de la sala y anunciaba –¡por fin!– la llegada del barco.

Como tantos otros, se acerca a la ventana para observar las maniobras del remolcador que ayuda al vapor Champlain, atrasado en varias horas, a atracar en el viejo muelle 57 (recién en 1935 comenzaría a construirse la nueva terminal de cruceros de Manhattan). Es jueves 28 de diciembre de 1933, día de los Santos Inocentes. Tucci no conoce al visitante, solo ha visto su imagen en el celuloide, así que espera el encuentro con una mezcla de ansiedad y temor. Hugo Mariani, quien también espera el arribo, le ha dicho que Carlos Gardel es una persona muy agradable, pero ello no quita que el viaje, el frío o cualquier otro pretexto puedan alterar los nervios del artista.

–Allí están –señala Mariani.

–¡Carlos! Bienvenido, bienvenido…

El saludo es cordial. Gardel, Castellanos, Pettorossi, Le Pera –estos últimos venían con el cantor–, Tucci y Mariani cruzan el puerto y se dirigen hacia la calle, en busca de taxis. Un miembro de *La Prensa*, diario de difusión en la comunidad latina de Nueva York, alcanza a acercarse al cantor.

–Gardel, Gardel, ¿qué planes tiene para esta visita?

Carlos sonríe al periodista, pero el que interviene es Le Pera:

–Viene contratado por la National Broadcasting Company y, además, para tomar en estudio algunas ofertas cinematográficas de casas americanas.

Carlos, luego de la efusión del primer encuentro, apenas si habla. Es que el invierno neoyorquino –25 grados bajo cero– lo ha dejado literalmente helado.

–¡Che, qué frío! –alcanza a decirle a sus compañeros, medio en serio, medio en broma– ¡Rajemos, viejo! ¡Todavía estamos a tiempo!

Gardel llegó a Nueva York en un momento bastante particular en la historia de esa metrópolis, ya que aún se hacía sentir la gran crisis económica iniciada en 1928 con la caída de la Bolsa. Fundada por los ingleses en el siglo xvii, había sido modelada por las incesantes oleadas de inmigrantes: ingleses y holandeses en sus comienzos; alemanes, italianos, irlandeses, griegos, chinos, latinos y judíos de Europa del este luego. Hacia fines del siglo xix, la población de Nueva York superaba los tres millones de habitantes, con un extranjero cada dos nativos.

En 1920 se impuso la Ley Seca, legislación que intentaba bajar los alarmantes

niveles de alcoholismo en todo el país. El proyecto se frustró en buena medida por la presencia de personajes como Jimmy Walker, quien en 1925 fue elegido alcalde de Nueva York y atacó con vehemencia la norma. Sin embargo, no fue impermeable a la crisis, la cual terminó con su gobierno, y para 1932 uno de cada cuatro ciudadanos de Nueva York se encontraba desempleado. En el Central Park, corazón de Manhattan, surgieron verdaderas villas miseria, denominadas Hoovervilles en "honor" al entonces presidente Hoover.

Cuando Gardel conoció Nueva York, Fiorello "Little flower" La Guardia se había hecho cargo de la alcaldía y con su estilo austero y fuertes impuestos estaba logrando una creciente reactivación. Pese a la crisis, el optimismo reinaba en los Estados Unidos: la Ley Seca había llegado a su fin, aparecían las máquinas automáticas expendedoras de golosinas, la gente tarareaba esperanzada la canción de moda *Happy days are here again* (*Los días felices están aquí de nuevo*), y comenzaban a elevarse los imponentes "rascacielos" de la metrópolis, como el Chrysler Building, el Empire State y el Rockefeller Center. Precisamente, el hotel donde el cantor y sus compañeros se alojaron al principio también había sido construido por esos años. Ubicado en el Midtown Manhattan –sobre Park Avenue, entre las calles 49 y 50–, el Waldorf Astoria era un elegante edificio Art Déco, con más de mil cuatrocientas habitaciones y servicios de lujo.

Si bien el tango tenía cierto renombre en Nueva York, no había logrado imponerse. Se lo conocía principalmente por el baile europeo, el llamado "tango parisién"; o por las películas, como *Max, professeur de tango*, filmada en Berlín en 1912, y en especial por *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*) de Rex Ingram, en la que Rodolfo Valentino lo bailaba en una hilarante escena, se supone, ambientada en el barrio porteño de La Boca, y en la que no faltaban criollos tomando mate, andaluces con trajes típicos, gritos de "ole" y otras excentricidades. El éxito de ese filme y el siguiente –*Sangre y arena*– consagraría internacionalmente a Valentino como el *sex symbol* latino, y colaboraría a construir el imaginario norteamericano alrededor del tango, donde lo latino y lo hispano tendían a fusionarse.

Ligándose a este *boom*, los artistas rioplatenses también probaron fortuna en los Estados Unidos, como por ejemplo el compositor Juan Carlos Cobián, Agustín Irusta, Carmen Alonso y hasta Francisco Canaro y su orquesta.

Tucci y Mariani serían parte de esa movida. De origen argentino y radicado en los Estados Unidos desde 1923, Terig Tucci venía dedicándose a orquestar, componer y arreglar material latinoamericano para estaciones de radio y cantantes. A partir de 1930 comenzó a trabajar para la estación de radio de NBC como consejero en música de origen latinoamericana junto a Mitch Miller, André Kostelanetz, Percy Faith y otros conductores. Por eso fue el lógico elegido por la empresa para armar los arreglos orquestales para las presentaciones de Carlos Gardel en Norteamérica.

Por su parte, Mariani, dirigiendo la Mariani Tango Orchestra, había grabado en Nueva York entre 1925 y 1928 unos veinticinco tangos mezclados con un par de

foxtrots. Asimismo, el director uruguayo había logrado ingresar a NBC como director de orquesta, cargo que detentaría durante muchos años.

Precisamente, Gardel había llegado a Nueva York merced a una invitación de Mariani. Los músicos se habían contactado en Buenos Aires por intermedio de amistades en común –los Bolognini–, y el director se había comprometido a conseguirle una serie de audiciones pagas en la emisora neoyorquina[5].

–Aquí usted es un ídolo, y la gente delira por el tango. En cambio, allá, usted sabe que el tango aún no entró. No sabemos si podrá gustar inmediatamente al público norteamericano… –advirtió Mariani en aquella ocasión.

–Por eso no te aflijás, Mariani –respondió Carlos–. Meteremos para adelante y vas a ver cómo hacemos tabla rasa de eso.

A pedido de Mariani, Gardel firmó un papel en donde le otorgaba poderes para negociar en los Estados Unidos. Poco después de aquel encuentro, en el domicilio de Jean Jaures, el cantor recibía un cable que decía:

> National Broadcasting ofrece contrato de tres meses, actuación dos veces por semana con orquesta 25 profesores, arreglos musicales especiales, sueldo 1.400 dólares mensuales (Mariani, 1949).

El aterrizaje musical

Al día siguiente del arribo, y ya más descansados, Gardel se reunió con sus colaboradores para trazar una estrategia de trabajo en vistas a las audiciones radiales que comenzaban en poco tiempo. La presión más fuerte quedaría en los hombros de Tucci, quien debía transponer los arreglos originales con cuatro guitarras –como solía presentarse Gardel en la Argentina– en una partitura para una orquesta de veinticinco músicos, la cual acompañaría al cantor en sus audiciones. La orquesta había sido creada gracias al esfuerzo del músico uruguayo Francisco Vagnoni, quien por entonces trabajaba como administrador adjunto del departamento de música de NBC. Su insistencia había logrado convencer a los directivos, y poco después la radio incorporó a los músicos, entre los que se contaban Remo Bolognini, Rafael Galindo, Domingo Guido, la formación completa de "El tango romántico" (uno de los programas radiales que Mariani conducía para NBC) y muchos otros.

Cuarenta y ocho horas más tarde, Terig Tucci volvía con ocho temas orquestados, y tras un exitoso ensayo al piano con el cantor, debían ensamblarse con la orquesta.

Antes del ensayo general, el grupo se dirigió a comer. Eligieron el Santa Lucía, restaurante de origen italiano ubicado en la calle 54, casi lindando con la Séptima Avenida, a pocas cuadras del Carnegie Hall. El establecimiento estaba dirigido por el italiano don Gabriele, su propietario y cocinero.

Gardel se encariñó de inmediato con el lugar y con su dueño, haciendo de los espaguetis con ajo y aceite (especialidad de la casa) su plato favorito. En aquella ocasión, luego de una prolongada sobremesa, los músicos se encaminaron a los estudios de NBC, en la Quinta Avenida 711. Poco después subían por el ascensor hasta el piso

14, donde tendrían a su disposición la sala C. Una vez instalados en sus respectivos lugares, se escucharon los primeros compases de *Silencio*, la canción elegida para comenzar.

–No, no, Mariani –interrumpió Gardel, levantando su brazo–. Como introducción no quiero que actúe la orquesta. Solamente el toque de trompeta.

Mariani mandó llamar a un cornetín para satisfacer el pedido del cantor, pero apenas unos instantes después, la voz de Gardel volvió a resonar en la sala:

–Mariani, por favor, el oboe y la flauta me confunden. Sacalos, que me están haciendo un lío.

El director empezó a sospechar que los arreglos modernos resultaban un elemento ajeno para Gardel, y que debía ser muy cuidadoso si no quería generar un enfrentamiento.

Al rato, Gardel volvía a la carga, mientras echaba miradas furibundas hacia los músicos de la orquesta:

–Mariani, los violines... Mariani, por favor, las armonías de los clarinetes... Mariani, Mariani...

Tucci y Mariani se miraron, preocupados. Mientras el ensayo continuaba, el director pensaba en la mejor estrategia para persuadir al cantor, pero ese día, el primero de Gardel con la orquesta, lo más importante era culminarlo de la mejor manera posible. Cuando sonó el tango *Cobardía*, de Charlo, todos los presentes escucharon con fascinación. Al finalizar, los aplausos espontáneos se escucharon en todo el piso, incluso de aquellos que no conocían el idioma. Gardel, visiblemente halagado, miró en dirección a Tucci y, llevándose dos dedos al costado del labio, como si estuviera tocándose un bigote, exclamó:

–Che, Tucci, macanudo, viejo. ¡Macanudo!

Alentado, Mariani decidió insistir. Ya instalados en las habitaciones del Waldorf Astoria, comenzó a poner discos de cantantes que estaban de moda por entonces, tratando de convencer a Gardel de las ventajas de los nuevos acompañamientos.

Finalmente, y ante la insistencia del director, Carlos se comprometió a hacer un esfuerzo. A su vez, Mariani le prometió a Gardel que revisaría los arreglos, intentando hacerlos más "amables" al gusto del artista.

Llegó por fin el debut. El programa salió al aire a las 20.30 con un viejo éxito de Gardel, *El carretero*[6]. Cuando culminó la canción, Gardel se acercó al director:

–Che Mariani, me engañaste feo con las orquestaciones.

–¿No te pareció bien? –preguntó el uruguayo, mientras ordenaba sus papeles para disimular, pues en realidad no había cumplido con su parte del trato.

–Sí, pero casi me confundo con ese loco de la flauta...

Pese a estas diferencias, la audición fue un éxito. Al otro día, Tucci, Gardel, Castellano y Mariani volvieron a reunirse para corregir los problemas y agregar nuevas canciones en vistas de la siguiente presentación. Al despedirse, Castellano acompañó a Tucci hasta la estación de subterráneo. Cuando al fin estuvieron solos, encaró el

problema:

–Tenga cuidado con las armonías…

–¿Y por qué? No creo que suenen mal.

–Yo tampoco. No es eso. Carlos quedó muy impresionado por su labor. Quisiera, sin embargo, si me lo permite, hacerle algunas advertencias para su propio bien. Como usted sabe, yo conozco a Gardel desde hace muchos años, y en infinidad de ocasiones hemos colaborado en programas radiales y grabaciones de discos. A juicio de Gardel, el mejor acompañamiento para su canto es el de guitarras. Sus preferencias armónicas, como usted habrá podido observar, son los exiguos acordes mayores y menores que sus guitarristas llaman primera, segunda y tercera.

–En otras palabras, me dice que no me exceda con adornos y acordes experimentales…

–Sí, así es. En los gustos de Carlos, la melodía reina suprema, y cualquier procedimiento armónico que pudiera alterar esto tropieza con su más completa e inmediata hostilidad. Yo cumplo en avisarle.

Tucci agradeció el consejo (aunque luego no le hizo mucho caso, como veremos), y poco después, ambos músicos se despidieron.

Las audiciones radiales prosiguieron, y lograron una importante adhesión en la colonia hispana de Nueva York, que por entonces superaba el medio millón de habitantes. Sin embargo, había una traba que impedía que el cantor pudiera imponerse a un nivel masivo, como jocosamente lo describía la revista del espectáculo *Variety*: "Gardel no *speaka de Eenglish*" [sic]. John F. Royal, director artístico de la emisora –quien supiera tener una alta fama como agente de prensa del mundo del vodevil, contando entre sus clientes al mago Houdini– le refirió esta misma preocupación a Mariani.

El director asintió, comprometiéndose a hablar con Carlos, y le sugirió que realizara una prueba, adaptando algunos de los estribillos de sus canciones. No tendría que aprender el idioma, le dijo, sino simplemente manejarse por fonética. Gardel decidió aceptar, aunque un tanto receloso.

En la siguiente audición, el cantor estrenó *Donde estás corazón*, que Mariani había adaptado al inglés. Apenas Gardel terminó de interpretarla, comenzó a sonar el teléfono en el estudio. Era John Royal:

–Dígame, Mariani –preguntó en tono socarrón, ante la evidente aspereza con que Gardel había pronunciado el inglés–, ¿en qué idioma cantó su amigo?

–Creo que en inglés –contestó este, siguiéndole la corriente.

Royal soltó una carcajada.

–Me pareció muy bien. Que siga adelante.

Otra dificultad que comenzaba a presentarse como una creciente tensión entre Gardel y Mariani era la de la elección del repertorio. Es que NBC imponía una variación total en el programa de cada audición, y Gardel en cambio, estaba habituado a la usanza rioplatense, en donde se podía realizar una temporada entera con un

número acotado de canciones. Ante las presiones del director, Carlos le cambió el nombre a algunas canciones para hacer creer que eran novedades.

Pero a pesar de estas dificultades, las repercusiones favorables comenzaban a notarse. Además de los buenos índices de audición, los grandes cantantes de música popular norteamericana abundaron en elogios sobre la actuación de Gardel. Bing Crosby, por ejemplo, dijo: "*I have never heard a voice more beautiful*" (nunca he escuchado una voz más hermosa). Otro tanto señaló Al Jolson, quien consultado por el periodista David Sentner del *New York Journal American*, sentenció: "*Gardel print his soul and his heart to everything he sings. Is a great folk singer*" (Gardel imprime su alma y su corazón en cada cosa que canta. Es un gran cantante popular). Por su parte, el baladista Rudy Valee, a quien el cantor conoció en el cabaret Morocco, llegaría incluso a recomendarlo ante de una de las firmas más importantes, con la esperanza de que aquella le hiciera una prueba a fin de auspiciarlo.

"New York, New York"

Sin embargo, y pese a una acogida tan favorable, el arreglo con NBC no resultaba suficiente para las aspiraciones de Gardel. Había arribado a los Estados Unidos contratado para actuar como "sostening" (suerte de cantante soporte, que actuaba antes de los números estelares) durante unas veinte audiciones, a razón de dos por semana, cobrando 350 dólares cada siete días. Si las presentaciones resultaban del agrado de la emisora, el contrato se podía prorrogar automáticamente por otras tantas audiciones.

Gardel no estaba conforme. Sus gastos eran muy grandes; no solo por el alto costo de vida de Nueva York, sino por las cuentas de todo tipo que lo aguardaban en Buenos Aires. Además, había aceptado aquel contrato con la esperanza de negociar in situ mejores condiciones para sus ambiciones cinematográficas.

Una de las medidas que adoptó para ceñir su presupuesto fue mudarse junto con Castellano y Mariani a un departamento del Beaux Arts Building, al 310 de la Calle 44 Este, a poca distancia de la Segunda Avenida. Tucci solía ir todos los días a la nueva residencia transformándose, además de su trabajo profesional, en su guía por la ciudad. Visitaron juntos Wall Street, el City Hall Park, Union Square, el Central Park y, por supuesto, Broadway, talvez la zona teatral más importante de los Estados Unidos. En el centro del bulevar se agrupaban los cines, luciendo sus letreros con las novedades cinematográficas. En las calles laterales, eran los teatros los que dominaban: comedias musicales, operetas y números de *jazz* o vodevil se anunciaban en sus carteles. Gardel no podía evitar comparar todo aquello con el mundo de la calle Corrientes, allá en Buenos Aires.

–¿Sabés qué, Tucci? –dijo al final–. Realmente no tenemos nada que envidiarles…

El cine pasó a ser otra cita obligada. Amante de las películas de Chaplin y del Western, Gardel consiguió que Tucci lo acompañara al cinematógrafo en diversas oportunidades. El cantor sentía fascinación por aquellos filmes en que los protagonistas solían enredarse en una salvaje trifulca. Por lo general iban al teatro Rívoli (ubicado en el 1620 de la calle Broadway), y una vez acomodados en las butacas, listos para ver el

espectáculo, Gardel, que solía quedarse dormido debido al cansancio de la jornada, temeroso de perderse las escenas de pelea, advertía:

–Che, Tucci, despertame cuando lleguen las tortas.

Pero Tucci y Mariani insistían también para que Gardel viera otro tipo de espectáculos. Amantes de la música académica, solían invitarlo a presenciar las puestas en el Carnegie Hall, como el poema sinfónico *Fontane di Roma*, de Ottorino Respighi, ejecutado por la Orquesta Filarmónica, bajo la batuta de Arturo Toscanini. El grupo, al que se unirá en ocasiones Remo Bolognini y Le Pera, también concurrirá en forma asidua a la Ópera Metropolitana, donde el cantor podrá disfrutar de *La Wally*, de Catalani y *Cavallería rusticana*, de Mascagni, entre otras obras.

Por ese entonces, Carlos conoció a una pareja de bailarines argentinos, Carlos Gianotti y su mujer, un matrimonio que trabajaba en los salones bailando todo tipo de estilos, en especial, tango y música campera. Muy pronto la pareja pasó a formar parte estable del "séquito gardeliano", y Gardel contrató al muchacho para que se encargara de su entrenamiento.

Gianotti llegaba todas las mañanas a las seis para el *work out* diario de Gardel, que consistía en cuarenta y cinco minutos de masajes, una carrera al trote a lo largo del departamento –los días de buen clima, las carreras se hacían en la azotea–, saltos con la soga, boxeo de sombras y, por fin, una ducha fría y una hora de reposo. Luego del descanso, Gardel tomaba un desayuno frugal, lo cual hacía que en cada una de esas sesiones perdiera unos cien gramos de peso neto. Claro que Carlos no siempre lograba sostener dicha disciplina, especialmente en el aspecto culinario. Por eso de tanto en tanto se acercaba al resto de sus compañeros y preguntaba en tono conspirativo:

–¿Qué tal si nos pegamos una corridita al Santa Lucía? ¡Tengo unas ganas de hundir al diente en algo sólido!

Sin embargo, si el cantor pretendía imponerse en el mundo cinematográfico, no podía darse el lujo de perder la línea. Por ello, luego de atracarse con las especialidades del restaurante, salía para realizar una larga caminata, que a veces superaba los diez kilómetros. Sus compañeros, solidarios y resignados, solían acompañarlo.

–Tendré que caminar cinco kilómetros más que de costumbre esta noche… –decía, en las ocasiones en que se extralimitaba con la comida–, vos sabés, viejo… la pinta…

¿Y este pibe? ¿Quién es?

Pronto comenzaron a llegar, desde distintos puntos, calurosas felicitaciones por los resultados de las presentaciones en la radio. Uno de los primeros en acercarse a los músicos fue el argentino Vicente Piazzolla, viejo conocido de Tucci.

Vicente, enterado de que el famoso cantor había llegado a los Estados Unidos, talló en madera la figura de un guitarrista y envió a su hijo a obsequiársela con una invitación para comer ravioles adjunta, pero con la recomendación de fijar el día para estar preparados. Al llegar a la entrada del edificio Beaux Arts, el muchacho se topó con Alberto Castellano. El pianista había perdido la llave del departamento y le pidió que se trepara por la escalera de incendio para entrar por la ventana al departamento donde

dormían Gardel y Le Pera. El muchacho, entusiasmado por la pequeña aventura, aceptó, y al ingresar se encontró con Le Pera, medio dormido y de mal humor. Detrás del poeta apareció Gardel, vestido con un pijama azul con pequeños toques de blanco:

–¿Y este pibe? ¿Quién es? –preguntó.

–Mi nombre es Astor Piazzolla. Subí por la ventana porque el señor Castellano perdió la llave...

Gardel se sonrió y lo invitó a desayunar con ellos. Luego, tras abrir el obsequio que le llevaba, le regaló a su vez un par de fotos autografiadas. Astor se despidió con la promesa de volver al otro día con su bandoneón.

En efecto, a la mañana siguiente el muchacho volvió a aparecer, vestido con una camisa blanca, un pantalón azul y el instrumento a cuestas. Cuando llegó, Carlos ya lo estaba esperando, elegantemente ataviado con una camisa francesa de seda natural, traje claro y corbata a rayas. Le ofreció un vaso de leche, al tiempo que se sentaba a su lado. Astor colocó el bandoneón sobre sus rodillas y tocó lo mejor de su repertorio: un poco de su admirado Gershwin, algunos valses, una ranchera. Al final, se animó con un tango. Gardel lo miraba y sonreía.

–Vas a ser algo grande, pibe, te lo digo yo... Pero al tango lo tocás como un gallego.

–Es que tengo que ensayar, yo de tango no sé mucho –se disculpó el niño.

–Metele que vas a llegar. Y ahora vamos que quiero conocer la ciudad.

Caminaron toda la mañana, recorriendo las grandes tiendas de Nueva York: Saks, Macy's y Flourshine, en las cuales Gardel se probó y compró una importante cantidad de zapatos, trajes, corbatas y camisas. Más tarde, y luego de comer ravioles en el Santa Lucía, Astor le mostró su escuela, la casa de George Raft, el River Side y los alrededores de Harlem.

–¿A vos te gusta el *jazz*? –preguntó Gardel, curioso, al ver el entusiasmo con que Astor hablaba de Cab Calloway, un famoso cantante y músico norteamericano.

–Es lo que más me gusta. El tango todavía no lo entiendo.

–Cuando lo entiendas, no lo vas a dejar...

"Un dólar para Gardel"

Transcurridos los primeros tres meses del convenio firmado con NBC, la compañía, satisfecha con los resultados, renovó el contrato ofreciéndole además presentarlo en vivo, en el célebre Cine Teatro Paramount de la calle Broadway y Avenida 43.

Boris Morris, director del establecimiento, le ofreció al cantor un contrato por cuatro semanas: cobraría dos mil dólares y compartiría cartel con la actriz Gloria Swanson. Sin embargo Gardel, al igual que en un ofrecimiento anterior del Teatro San José, no aceptó.

–En Nueva York hay medio millón de latinos –argumentó– y cada uno de ellos tiene un dólar para Gardel. Yo no he venido a hacer el bohemio.

Gardel quería evitar las actuaciones en vivo a toda costa, convencido de que las audiciones y el cine eran la mejor manera de contribuir "a la montañita", como llamaba cariñosamente al dinero que había calculado necesitaba para pagar sus deudas

y armar una base para asegurarse el futuro sin tener que trajinar tanto (y la del ya importante personal que trabajaba para él, tanto en los Estados Unidos como en la Argentina). Como bien le decía a su madre en una carta de febrero de 1935:

> [...] mi viejita que tan lejos está ahora, pero que pronto estará muy cerca, y algún día no muy lejano, para no separarnos más y pensar solamente en nuestros buenos *piaceres* en compañía de buenos amigos, como dos viajeros que llegan al puerto de destino después de haber batallado por la vida. ¡Qué le vamos a hacer! ¡Si hubiéramos heredado!!!!!! Entonces talvez no te querría tanto, ni pensaría tanto en trabajar para nuestra tranquilidad.

Mientras tanto, será protagonista de una audición que entraría en la historia de la radiofonía. El 5 de marzo se llevó a cabo una actuación simultánea de Gardel con sus guitarristas, hallándose el cantor en Nueva York y los músicos en Buenos Aires. El ensamble se haría con Barbieri, Vivas y Riverol ejecutando sus instrumentos en los estudios de LR5 Radio Rivadavia. La música llegaba a Nueva York a través de la onda corta, y allí, Gardel, con auriculares, cantaba por los micrófonos de NBC, transmitiendo su voz por esta emisora para la Argentina. LR4 Radio Splendid recibía su voz, le agregaba el acompañamiento de los guitarristas y retransmitía el ensamble a todo el país. De este modo, quien sintonizara Rivadavia podía escuchar a los guitarristas solamente, en tanto que, quienes optaban por Splendid, lograban disfrutar del conjunto integrado.

Esa audición contó además con la participación de las orquestas de Mariani desde Nueva York y Edgardo Donato desde la capital argentina, las cuales intercalaron su actuación a lo largo del tango *La cumparsita*. Las dos presentaciones cosecharon un éxito rotundo.

Pese a estos halagadores antecedentes, la situación del cantor en los Estados Unidos parecía haber llegado a un punto muerto. Gardel había viajado con la intención de sumergirse en el universo de las películas, pero las negociaciones distaban de encaminarse, y el idioma era una barrera insoslayable en la perspectiva de ampliar las audiciones radiales a un público mayor.

Para colmo, y debido a restricciones económicas, NBC le ofreció renovar por la mitad del dinero inicial. Gardel increpó a Mariani, quien adujo que él no podía hacer nada al respecto. El cantor apeló entonces a George Wakefield, quien a su vez pasó el caso a su abogado. La suerte, una vez más, lo acompañó:

> Resultó que Mariani le entregó el papel que le firmamos en Buenos Aires a una persona que es la esposa de un buen amigo mío. Mariani tuvo la audacia de hacer un lío con la hija de esa persona. Indignada la señora me devolvió el papel. Mariani, cuando se enteró de mis negocios de cine, le había dicho a la señora que con ese papel me tenía bien sujeto. En fin, ahora estoy bien tranquilo. Ni era director de la radio ni tenía capacidad para nada. Para colmo de sus males estuvo varios días preso denunciado por su mujer. Acaba de salir y está manso como un cordero, pero conmigo ya no tiene ni tendrá ninguna relación comercial.[7]

Horacio Pettorossi, por su parte, cansado por la falta de acción, comenzó a barajar

el regreso a Buenos Aires (Gardel no le había tramitado una visa de inmigrante, sino de turista, talvez pensando que las posibilidades laborales del guitarrista eran escasas).

Un rumbo estupendo

Pocos días después, la situación dio un giro. Tras una prolongada negociación, Gardel logró sellar un acuerdo con Paramount para realizar dos películas en Nueva York, con posibilidades de cuatro más.

Desde hacía tiempo Gardel era consciente de que en los Estados Unidos se definían las grandes producciones cinematográficas vinculadas al tipo de películas musicales en las que él descollaba. Reiteradas veces había declarado a la prensa sus intenciones de filmar "en Hollywood", como usualmente se identificaba a los grandes estudios emplazados en Los Angeles, a los que se asociaba la poderosa industria cinematográfica norteamericana.

En términos generales, el cantor era poco conocido por el público norteamericano, dada la barrera idiomática que hacía que sus películas se proyectaran solo en los cines de la colonia hispanohablante. Pero en Nueva York y Los Angeles, Gardel gozaba de popularidad, coincidiendo con un momento en que la música de Centroamérica y los bailes y cantos españoles habían ocupado un amplio espacio en el espectáculo neoyorquino. Sin ir más lejos, el estreno de su película *Luces de Buenos Aires* en el teatro San José, un año antes de su arribo, había sido todo un suceso de público y el comentario obligado de la barriada hispana durante semanas.

A la intención de Gardel de filmar en los Estados Unidos se habían sumado las significativas dificultades planteadas por el impacto de la crisis económica mundial en las compañías cinematográficas. Fue esa coyuntura, y no la repercusión de las películas de Gardel filmadas en Francia, lo que trabó la continuidad de trabajo en ese país, ya que de las tres películas iniciales, una por lo menos había arrojado una utilidad de 400.000 dólares.

Con la crisis financiera, Paramount había reevaluado todos sus programas de producción, en momentos en que Gardel aún no formaba parte del núcleo de estrellas de la compañía.

El panorama de la empresa era complicado. A diferencia de otro gigante de la cinematografía, Metro Goldwyn Mayer, que con un control más centralizado de la producción logró capear la crisis con severos ajustes, Paramount era una organización menos rígida y otorgaba mayor libertad a productores y directores. Este esquema le creó graves dificultades financieras en la década del treinta, por lo que debió resignar a varias de sus principales estrellas.

En este contexto, Paramount, a pesar de los éxitos anteriores, se resistía a contratar a Gardel; entre otras consideraciones, porque el mercado de películas habladas en castellano presentaba grandes dificultades. Gran parte de los artistas españoles eran mediocres, y el lenguaje que hablaban se hacía en ocasiones incomprensible o, por lo menos, exótico para el resto del mercado de habla hispana. Esto dificultaba dar el tono adecuado a las películas, un problema con el que Gardel lucharía encarnizadamente.

Ante las indecisiones de Paramount, Gardel comenzó a negociar con otras compañías. Fox, por ejemplo, le ofrecería 15.000 dólares para realizar dos películas, a lo que Gardel retrucó con un pedido que triplicaba la oferta.

El proceso no llegó a buen puerto. Fox, luego de una segunda reunión, también infructuosa, se retiró de la negociación. En cuanto a Paramount, Gardel operaba con ella a través de un intermediario, quien para obtener el respaldo del artista le había prometido grandes logros económicos iniciales que no pudo concretar. Una vez estancadas las tratativas con la compañía cinematográfica, Gardel, en marzo de 1934, renunció a la opción contemplada en el convenio contractual con NBC y se planteó abandonar Nueva York, visiblemente contrariado.

Sin embargo, pocos días después, escribía a Defino:

> [...] la cuestión dio un vuelco formidable. Eliminamos al intermediario que se había cruzado entre Paramount y yo. Ahora el arreglo, que es definitivo y abre para mí un rumbo estupendo, es el siguiente: Hemos fundado una sociedad de producción que se llama Exito's Spanish Pictures y de la cual soy el director. Esta sociedad está financiada por la Western Electric y distribuida por la Paramount. A mí me darán por dos películas la cantidad firme de 25.000 dólares y el 25% de las ganancias, siendo yo, como te decía, quien tiene en sus manos el control total de los negocios. Esto que te escribo es definitivo y está firmado por la Paramount, yo y la Western (Barcia y otros, 1991: 87-88).

De esta manera, el 20 de marzo de 1934, y con el nombre definitivo de Éxito Productions, el flamante presidente y socio Gardel firmó contrato en nombre de su compañía, junto con los representantes de las otras empresas en los términos mencionados: John W. Hiks Jr. firmó en representación de Paramount y, además, del cantor Eugene Sperry, en carácter de asesor legal.

Superado el tema contractual y obtenido el financiamiento merced a la intervención de los Wakefield, una vez más aparecía la dificultad de contar con un elenco adecuado a las temáticas de las películas, sobre todo porque en Nueva York no había artistas de calidad que dominaran el español.

–Voy a escribirle a Armando Defino –decidió Gardel, en una de las tantas reuniones con sus colaboradores–. Tenemos que contratar algunos actores y actrices de allá, tres en conjunto, lo más cuatro. ¿En quién piensan?

–¿Qué te parece Lusiardo? –apuntó Le Pera. Me parece que da el tipo gracioso.

–Sí, es buena idea. Y para el papel de la malvada…

–Ojo, que no es una malvada, es una mujer que solo se quiere a sí misma…

–¡Eso, eso! –se entusiasmó Carlos–. Alguien que me arrastre bien abajo, una especie de Dietrich criolla, ¿no?

–¿Tita Merello?

–Sí… –dudó–. Puede ser, pero no tan arrabalera, no sé. Por ahí, una artista más bonita y de su mismo temperamento teatral, es decir, una artista capaz de interpretar con gran realismo un gran papel de maleva. Pero igual, le voy a decir a Defino que los vaya tocando a los dos, por las dudas.

La dificultad residía en la duración del viaje –casi cuarenta días entre ida y vuelta desde la Argentina– para trabajar en Nueva York apenas un par de semanas. "Tenés que pintarles la cosa como una oportunidad maravillosa para llegar aquí y vincularse al cine yanqui –aconsejaba en otra carta–. Tenés que decirles que, con mi palanca, pueden y podemos hacer más tarde mejores cosas y ganar grandes sueldos". Gardel y Le Pera instrumentaron entonces distintas alternativas: por un lado, buscaron artistas argentinos de trayectoria en el cine norteamericano y, relativamente, de bajo costo, como Vicente Padula, que se encontraba en Europa, lo cual representaba muchos menos días de viaje. La idea de incluir a Gloria Guzmán en la comedia fracasó y tampoco podrían contar con Tita Merello, que triunfaba en Buenos Aires y no podía abandonar la temporada por la mitad. Por otro lado, para fortalecer el tono "criollo" recurrieron a distintos músicos argentinos que trabajaban en Nueva York; Agustín A. Cornejo entre ellos, quien trabajaría con Gardel en sus cuatro películas. Otros artistas seleccionados para reforzar la ambientación fueron Carlos Spaventa, el cantante, guitarrista y zapateador amigo de Gardel desde su coincidencia seis años atrás en España, y el uruguayo Manuel Peluffo, que había trabajado en Buenos Aires y en París, y que colaboraría en todas las películas que se filmaron en Nueva York. Su esposa, Suzanne Dulier, también hará papeles menores.

Como los actores secundarios convocados no alcanzaban, se apeló a otros argentinos que se encontraban en Nueva York, entre ellos, Alberto Infanta, director y maestro de ceremonias de la orquesta española de El Chico, un elegante cabaret hispano ubicado en Greenwich Village. También hubo que recurrir a los españoles radicados en los Estados Unidos, aunque Gardel hablara con aprensión de "los gaitas" de Hollywood, debido a la gran cantidad de actores de esa nacionalidad que trabajaban en la capital internacional del cine en el doblaje de las películas para el mercado español y latinoamericano. De este modo, participaron en los filmes de Gardel: José Nieto, proveniente del cine silente español; José Luis Tortosa, quien participará en dos filmes, y Guillermo Arcos, profesor de guitarra y actor ocasional, que tendría un pequeño papel en *Cuesta abajo*.

Cuesta arriba con Cuesta abajo

Los estudios de Paramount en Nueva York habían sido fundados en 1919, para las producciones de la Costa Oeste de la compañía. Ocupaban dos manzanas en Astoria, una de las primeras barriadas que se formaron en Queens, Long Island. Ese era el lugar donde Gardel y sus colaboradores pasarían encerrados los próximos meses, ocupados en la filmación de las películas.

Para *Cuesta abajo*, la primera película, Gardel encontró a la "especie de Marlene Dietrich criolla" en la figura de Mona Maris. Su verdadero nombre era María Capdevielle y había nacido en Buenos Aires en 1903. De muy joven había intervenido en películas alemanas e inglesas, hasta que en 1929 partió rumbo a Hollywood contratada por Fox. Su primer filme allí fue *El conquistador* (*A devil with women*), con un por entonces desconocido Humphrey Bogart realizando un papel secundario.

Durante su carrera, Maris supo explotar su tipo seductor y exótico, y en la década del treinta protagonizó algunas películas en lengua española.

Un día, Mona Maris fue convocada para realizar una prueba. Intrigada, pues no le habían dado demasiados datos acerca de para qué película era el *casting*, salió de su casa en Sunset Boulevard y se dirigió al lugar de la prueba. Allí se encontró con que había otras actrices, como Lupe Velez, Raquel Torres y Rosita Moreno, todas con cierta trayectoria filmando películas en castellano. "Nos entrevistaron por teléfono, mientras Gardel y Le Pera escuchaban, según supe después, por otros aparatos –recordaba la actriz–. Me dijeron después que me eligieron a mí por mi forma de contestar, de hablar. Y aunque tenía acento, mi voz les gustó" (*El Popular*, 1991).

Intentando esquivar la narrativa imperante en el cine y teatro de aquel entonces, Le Pera incorporó al guión elementos de su propia vida y los completó con partes de argumentos propios ya estrenados en el teatro de revistas de Buenos Aires (como *La plata del Bebe Torres*, estrenada en 1931).

Pese a sus esfuerzos, el argumento no esquivaba la estructura melodramática clásica. Carlos, crónico estudiante, mantiene una relación doble: por un lado, con Rosa (Anita del Campillo), la eterna novia que no hace otra cosa que esperarlo. Por el otro, con Raquel (Mona Maris), la mujer por la que los hombres suspiran debido a su belleza y carácter emancipado. Encandilado, Carlos parte con ella, con la esperanza de triunfar como cantor. Tras un paso sin fortuna por París, deciden probar suerte en los Estados Unidos. Así comienzan a trabajar en un bar de Brooklyn, bailando con los clientes a cambio de propinas. Cierto día, llega al cabaret un rufián (Manuel Peluffo), suerte de *cafisho*[8] de Raquel, a quien le exige dinero. Al advertir su presencia, Carlos lo enfrenta y es atacado con una navaja, pero logra desarmarlo. Fuera de sí, se dispone a matar a Raquel con sus manos, pero Linares (Vicente Padula), viejo amigo de Carlos y Rosa que acaba de arribar a Nueva York, se lo impide. Impotente, el hombre sube a escena e interpreta el tango *Cuesta abajo*. Apoyada contra una pared, Raquel comprende que lo ha perdido para siempre.

En el barco del que Linares es capitán, envueltos por la nostalgia, los antiguos camaradas dialogan. Carlos canta el tango *Mi Buenos Aires querido*, mientras aparecen imágenes de esta y retorna, libre al fin, a la ciudad de sus amores… y a Rosa.

Las dificultades de conseguir un elenco que hablara castellano se hizo presente en toda su dimensión, en especial en las escenas en que el guión requería de la presencia de un nutrido público. Para la secuencia en el bar de Brooklyn, Gardel se las ingenió para hablar con los secretarios de diversas embajadas de Latinoamérica. Los diplomáticos, persuadidos por el carisma del cantor y la aventura de participar en un filme, aceptaron.

Para esa escena también se incorporó al grupo el catalán José Plaja, quien luego haría las veces de traductor y puente con los técnicos. Plaja aparecía como uno de los guitarristas, subido al escenario junto al resto de la pequeña orquesta. Carlos, luego del violento altercado con Raquel, entraba furioso. El personaje del español, al verlo en

dicho estado, se le acercaba y le decía:

–Acosta, usted no debe cantar esta noche…

El hombre lo miraba de reojo y contestaba con orgullo:

–Cómo no, si esta noche es mía.

Y acto seguido pasan a escucharse los primeros compases de *Cuesta abajo*: "Si arrastré por este mundo / la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser, / bajo el ala del sombrero cuántas veces embozada / una lágrima asomada yo no pude contener".

Las condiciones de trabajo para la realización del filme fueron verdaderamente duras. Por un lado, la exigua cantidad de días en que debían terminarla, lo que obligaba al personal a comenzar muy temprano y terminar con la caída del sol. Por otro, la relación entre Gasnier y Le Pera no había hecho otra cosa que empeorar desde la época de Joinville, por lo que las discusiones en el set eran constantes.

Castellano, Le Pera y Gardel se retiraban al departamento y, tras una breve cena, comenzaban a trabajar en las canciones que Carlos debía cantar, tanto en la película como en otros compromisos. Después de medianoche, Gardel se retiraba a descansar unas horas, y sus compañeros se quedaban cerrando los detalles de las composiciones. Al alba, lo despertaban para intercambiar ideas y realizar la versión definitiva.

Las cuatro canciones principales de la película serían acompañadas por el quinteto que formó Castellano en 1933, integrado por el propio director en el piano, Remo Bolognini y Hugo Mariani como primer y segundo violín, respectivamente; Washington Castro en violoncello y Humberto Di Tata en contrabajo; realmente un notable grupo de sólida formación clásica.

Superadas las peripecias de la filmación, y tras una complicada edición final, había llegado la hora de observar el resultado. Gardel, Le Pera y Castellano miraron en silencio la proyección, apenas apuntando algún detalle. Al finalizar, Alfredo Le Pera comenzó a despotricar, furioso por las omisiones y los cortes de escenas que juzgaba particularmente divertidas.

–No te preocupés... –lo consoló Carlos, encogiéndose de hombros–. Dejá nomás. ¡Ya vamos a hacer películas nosotros! ¡Y ya vas a ver la cara que pondrán estos!

Poco después, la película estaba lista para ser estrenada ante el público neoyorquino. Una feliz coincidencia favoreció el debut: para agosto de 1934, en la esquina de la Quinta Avenida y la 116, en pleno barrio latino de Nueva York, estaba prevista la inauguración del cine-teatro Campoamor, dedicado de forma exclusiva al arte español. Para dicho evento se ofreció como estreno el filme de Gardel, con la presencia en vivo del cantor.

La función se había fijado para las nueve de la noche: dos horas antes, ya era imposible acercarse al teatro, invadido por una multitud. Policías y bomberos abrieron un sendero para que invitados y poseedores de entradas pudieran llegar a las puertas del teatro, y a la hora de la función había mil quinientos asientos ocupados, otras tantas personas paradas en los pasillos laterales y en el vestíbulo, y diez mil más que se

agolpaban a las puertas pugnando por entrar (la empresa hizo colocar altoparlantes en la calle para que se pudiesen escuchar las canciones y los diálogos de la película). Cuando llegó el artista, los saludos, gritos y los "¡Viva Gardel!" se volvieron ensordecedores. Ingresó al palco de honor junto con Le Pera, Castellano, Tucci y otros compañeros y periodistas. Una vez dentro, la reacción del público los dejó aún más sorprendidos: una verdadera multitud de pie, aplaudiendo frenética durante más de quince minutos. A tal punto llegaron las demostraciones de entusiasmo, que el empresario dueño del teatro tuvo que salir al proscenio y suplicar al público que se tranquilizara para poder dar comienzo a la función.

Finalmente, la proyección comenzó. La primera sorpresa se la llevaron enseguida, cuando en escena Gardel comienza a cantar *Amores de estudiante*. Una vez finalizada la canción, otra ovación espontánea se desató entre las filas, a punto tal que el empresario debió ordenar al proyectador que rebobinara la cinta y la pasara de nuevo.

La situación comenzó a repetirse, llegando a su apoteosis en el tango *Cuesta abajo*, recibido con gritos y exigencias de repetición.

Al finalizar el filme, y como las muestras de afecto no menguaban, Gardel se vio forzado a dirigir unas palabras al público:

–Gracias, muchas gracias… Quiero decirles que mi triunfo no es la película, sino esta recepción de ustedes, mi público; así, todos mis esfuerzos están pagados con creces...

Más aplausos. Gardel continuó:

–Quiero prometerles que voy a aparecer muy pronto, y cantar cara a cara a mi querido pueblo estas canciones. Gracias de nuevo.

La función, que debía terminar a las once, se prolongó hasta la una de la mañana. Finalmente, y al ver que la situación continuaba, un capitán de policía los hizo descender por una escalera hasta el sótano del teatro y desde allí hasta la calle por la parte de atrás, donde los esperaba un taxi. Pese al alboroto –que incluyó hasta vigilantes heridos–, Gardel no cabía en sí de júbilo, exclamando una y otra vez:

–¡Qué fenómeno, viejo; qué fenómeno!

Repercusiones similares tuvo la película en los países de habla hispana. En Buenos Aires, su estreno fue una verdadera conmoción, a tal punto que cuatro meses más tarde el cine Monumental seguía llenándose, y el público exigía que las secuencias en las que Gardel cantaba –en especial *Cuesta abajo* y *Mi Buenos Aires querido*– se repitieran. Poco tiempo antes, Defino, desde Buenos Aires, le comunicaba a su representado que en los cines de barrio se había declarado el "día de Carlos Gardel" una vez por semana, en el cual se proyectaban todas sus películas, una tras otra.

Pero nada conmovía a los críticos de Buenos Aires, quienes, incapaces de apreciar los avances artísticos de Gardel, establecían comparaciones con la pobre cinematografía local que, condicionada por las limitaciones técnicas y argumentales, había producido resultados irregulares. El diario *La Nación*, por ejemplo, al día siguiente del estreno de *Cuesta abajo* en el cine Monumental, señalaba:

No valía la pena utilizar unos estudios cinematográficos extranjeros equipados con elementos de primer orden y puestos al servicio de un argumentista argentino (Alfredo Le Pera), para consumar una obra de tan escasa altura, cuando entre nosotros, con medios técnicos más modestos, se han logrado ya manifestaciones simpáticas en su nobleza y en su sentimiento, siendo netamente populares; y se pensará también en que los que participaron en esta obra no calcularon la responsabilidad que supone la amplia distribución universal por una empresa norteamericana de la importancia de la Paramount Pictures de una película en que se divulga, a través de intérpretes y autores argentinos, una pintura de ambiente y de tipos sociales que se supone deben reflejar nuestra realidad.

El propio Razzano, distanciado ya de Gardel, luego de ver la proyección en Buenos Aires le escribía diciéndole: "*Cuesta abajo* no es un trabajo tolerante ni digno de que salvaguarde tu nombre. Mil deficiencias en todos los componentes, ya sea en escénicos, técnica, dirección, figuras, etcétera, hacen que tus valores se desmoneticen".

A esta crítica se sumó Homero Manzi, luego notable poeta del tango:

Gardel es un gran artista sin ningún control de sus condiciones ni de su destino. Vive y triunfa con la complicidad de Dios. De ese Dios que le dio simpatía, magnífica voz, juventud eterna y suerte. Porque él ha hecho todo lo posible para dificultarse el éxito [...]. El primer error de Gardel es su debilidad por Alfredo Le Pera. Me consta que aquel no se mueve si no es dentro de la trama que este le prepara. Y como ya está probado que este le prepara bodrios, exentos de interés argumental y de valor nacionalista, Gardel ya debió haber buscado otro pergeñador que le evite ridículos y le permita un mayor realce artístico.
Otro error de Gardel es ir a Francia o a Nueva York a filmar películas, cuando ni económicamente se beneficia con ello. En esas películas tiene que actuar en ambientes arbitrarios y con la colaboración de artistas insignificantes que reducen el marco de su acción. Con este espejismo Gardel está retrasando el progreso de la cinematografía nacional, ya que los filmadores extranjeros, al contratarlo, nos escamotean al astro de mayor arrastre de la lengua castellana. Es que los yanquis saben que el centro cinematográfico del mundo español vendrá a pasar a nuestras manos fatalmente. Por eso se apuran en rodar a Gardel para contrarrestar el éxito de *Riachuelo* y de las películas que están en preparación. *Riachuelo* ha reportado a Argentina Sono Film una fortuna. Bueno, si en dicha película hubiera figurado Gardel, el triunfo no podía calcularse. Y él mismo pudo haber ganado una suma cuantiosa e insospechada (Manzi, 1934).

Gardel y Le Pera, golpeados en el orgullo, se tomaron el trabajo de ver algunas películas producidas en la Argentina por entonces, para darse una idea al respecto de la calidad del cine a la que aducían Manzi y compañía. Luego de ver *Noches de Buenos Aires*, de Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, se miraron a los ojos, sin decir palabra. Finalmente, Gardel sentenció:

–Si eso es una buena película, yo me dedico a hacer saltos mortales…

Y en cuanto a *Riachuelo*, Carlos no podía dejar de mostrar su desacuerdo: "En Buenos Aires dijeron que el tema de *Cuesta abajo* era subalterno –respondía un airado Gardel en una carta a Defino hacia fines de año–. ¿Qué dijeron de *Riachuelo*, donde no hay más que chorros y otros Pierotís? Si esa es un exponente de las costumbres de un país, hay que confesar que *Riachuelo* y *Cuesta abajo* muestran a los criollos como suelen

ser".

"El tango en Broadway"

En este contexto, en la segunda película por filmar en Nueva York, Gardel y sus colaboradores se plantearon un doble desafío artístico y musical. Por un lado, generar una comedia ligera, divertida, que permitiera la incorporación de una canción "a la americana", para facilitar la inserción en el mercado local; por otro, reflejar la situación de los artistas latinoamericanos que llegaban a los Estados Unidos con deseos de triunfar y quedaban a la deriva sin poder lograrlo adecuadamente.

La combinación de tangos con la indumentaria y canciones exóticas de los habitantes de "las pampas" y un toque de baile español seguían siendo la fórmula reclamada para la comercialización internacional de las películas dirigidas al mercado hispanoamericano.

Para inspirarse, presenciaron diversos espectáculos, entre ellos, la opereta *Roberta* de Jerome Kern, con un joven Bob Hope haciendo sus primeras armas (a Gardel le fascinó la canción *Yesterday*); y siguieron atentamente el gran éxito de la película *Flying Down to Río* de Thornton Freeland, con la musicalización a cargo de Vincent Youmans. En este filme se destacaba una escena con música de tango en el estilo que se denominaba "Ballroom Tango" en los Estados Unidos. Dividida en tres partes, incluía un número de baile a cargo de Fred Astaire y Dolores del Río, y una canción cantada por el brasileño Raul Roulien, con los patrones de la canción norteamericana, aunque conservando del tango la melodía. También visitaron las disquerías de Nueva York en busca de los éxitos recientes. Mientras tanto, Le Pera trabajaba intensamente para terminar de definir los hilos argumentales del filme.

Para comenzar, era necesario rodear a Gardel de artistas que tuvieran dotes de comediantes. Se pensó entonces una vez más en Gloria Guzmán, cuyo eficaz desempeño en *Luces de Buenos Aires* había dejado en el cantor gratos recuerdos; sin embargo, los ejecutivos de Paramount la rechazaron por su edad (en ese momento contaba con casi 33 años).

Un buen hallazgo, en cambio, fue la contratación de Jaime Devesa, actor español que había trabajado en papeles menores en películas anteriores de Gardel. Tenía dotes para la comedia y además lo favorecía su físico, vagamente similar al de Groucho Marx. También se incorporó Vicente Padula, amigo de Carlos y con quien este se sentía a gusto. En cuanto a las actrices, las peores presunciones de Gardel se confirmaron y fueron contratadas dos jóvenes desconocidas: la guatemalteca Blanca Visher, quien había participado con anterioridad en ocho películas pero siempre en papeles secundarios, y como debutante absoluta, la mexicana Trini Ramos.

En esta comedia ligera se relatan las andanzas de Carlos Bazán (Gardel), un porteño mujeriego que con el dinero de un tío millonario había instalado una agencia de artistas en Nueva York. Su noviazgo con Celia (Ramos), bailarina y cantante española, no le impedía mantener otros *affaires*; así la película comienza con una escena en la que, después de pasar la noche con cuatro rubias (y una morocha, encargada de pasar

los discos), Carlos les canta el foxtrot que se haría famoso como *Rubias de Nueva York*: “Mary, Peggy, Bety, July / rubias de New York / cabecitas adoradas que vierten amor”. De pronto, el clima festivo que rodea a Carlos se ve interrumpido con la llegada de su tío, don Indalecio Bazán (Devesa), quien descubre que su sobrino lo ha engañado.

La secretaria de Carlos, Laurita (Visher), se hace pasar por su novia frente al tío y, a la inversa, su prometida debe asumir el papel de secretaria. A partir de las numerosas confusiones que provoca esta situación, se estructura una comedia de enredos en la que finalmente el amor se impondrá, y mientras don Indalecio se queda con Celia, Carlos terminará en los brazos de su antigua secretaria.

El rodaje se realizó desde fines de junio hasta mediados de julio de 1934. Terig Tucci, al frente de una orquesta especial, acompañó al cantor en el foxtrot *Rubias de Nueva York* y en los tangos *Golondrinas* y *Soledad*. Castellano al piano lo secundó en la versión de *Caminito soleado*, con las guitarras de Cáceres, Ayala y Cornejo.

Una vez más, los problemas entre Gasnier y Le Pera volvieron a surgir. En cierta ocasión, incluso llegarían a los insultos. Le Pera había sugerido algunos cambios de énfasis en las lecturas de sus líneas, con la idea de dar mayor fidelidad al ambiente de esta película de argentinos en Nueva York. El director, cansado y desgastado, decidió ignorarlo por completo. Le Pera no aguantó más y comenzó a insultarlo, a lo que Gasnier respondió con otra caterva del mismo tono. Castellano salió en defensa de Le Pera, y la gresca amenazó con generalizarse. Padula, que ya había trabajado antes con el director galo, conocía de su genio irascible y se mantuvo al margen; Gardel, fiel a su estilo, hizo otro tanto. Al rato los ánimos comenzaron a calmarse, pero se juzgó poco prudente continuar con la filmación, por lo que se pospuso todo para el día siguiente. El equipo se retiró del set en silencio, omitiéndose el habitual saludo de despedida. Al día siguiente, el rodaje continuó, pero las relaciones quedarían deterioradas en forma definitiva. Sería el último filme que Gasnier, Gardel y Le Pera harían juntos.

Bajo este nivel de precariedad, es fácil entender que, pese a los avances de Gardel como intérprete, ni él ni Le Pera quedaran satisfechos con los resultados. Es que además de las diferencias con Gasnier, la pobreza del elenco que rodeó a Gardel conspiraba contra su propio crecimiento, como él mismo le comentaba a Defino en una carta del 16 de diciembre: “Vos no te imaginás lo terrible que es hacerlo al lado de principiantes que acaban de achicarlo a uno, cuando yo tengo necesidad justamente de que me agranden. […] Cuando veas *El tango en Broadway* te darás cuenta una vez más de lo difícil que resulta hacer películas honorables sin elementos. […] Se ha hecho lo imposible para que yo tenga ahora gente que yo necesito alrededor mío, y hemos demostrado con números en la mano la baratura de los elementos que es posible traer de la Argentina y España” (Barcia y otros, 1991: 18-19).

El descanso del león

Hacia fines de julio, una vez concluido el rodaje, Gardel grabó ocho canciones para RCA Victor, cumpliendo un convenio que Armando Defino había establecido con el sello en Buenos Aires. En esta ocasión, Gardel contrató a Tucci en reemplazo de

Castellano, a quien el cantor ya no podía sostener económicamente y que por lo tanto ya preparaba su vuelta a Buenos Aires. Un par de semanas más tarde, Gardel también volvió a los estudios de NBC, acompañado por Mariani, para presentar su tango *Mi Buenos Aires querido* en la Argentina, además de otros éxitos. La emisión sería retransmitida en Buenos Aires por Radio Splendid.

A continuación grabó dos temas más para RCA Victor, se puso al día con su correspondencia y se preparó para disfrutar de unas merecidas vacaciones –siete semanas– en Francia, donde visitaría a los Wakefield en París, y luego a su madre y familiares en Toulouse. Antes de partir, Gardel y su grupo visitaron la Estatua de la Libertad, y en la víspera los Tucci ofrecieron una fiesta en su honor, con un típico menú argentino: empanadas criollas, chinchulines, vino tinto mendocino y, de postre, mazamorra. Después de la cena se sirvió mate cocido y, más tarde, una segunda vuelta, esta vez aderezado con un poco de alcohol.

Al día siguiente, Tucci y Le Pera acompañaron a Gardel hasta el puerto, y allí el cantor ultimó los detalles finales con sus colaboradores: durante su estadía en Francia tendrían que trabajar en los argumentos de las películas comprometidas, realizar la mudanza de sus pertenencias al hotel Middletowne, en la calle 48, y preparar los bocetos para un nuevo repertorio.

Gardel partió en el vapor alemán Bremen, y llegó a Francia el 7 de septiembre. Permaneció una semana en París en el lujoso Hotel Ambassador, y luego partió hacia Toulouse, donde se alojó en el hotel Regina. Visitó a su madre y se ganó un compañero inseparable durante su estadía, su sobrino Henri Brune, de trece años. El cantor solía ir a tomar una copa en el Grand Café Sion, situado en la calle de Austerlitz, frente al Trianon y cerca de la plaza Wilson. Berta vivía por entonces con su hermano Jean en Toulouse, en la sombreada calle Barcelona, la que corría a lo largo del Canal de Brienne, que unía el gran Canal du Midi con el río Garona.

Gardel y sus parientes también visitaron Albi. Durante su corta visita, Gardel sostuvo una interesante conversación con Elise, esposa de Louis Ramiéres, su primo. Louis, quien se desempeñaba como chofer de camiones, había ido al bosque a buscar hongos para agasajar al invitado.

–Esto está delicioso –exclamó Gardel–, y el queso gruyer también. ¿Sabes, Louis, que tengo ganas de comprarme una casita en Niza para la viejita? Voy a necesitar caseros de confianza. ¿Ustedes estarían dispuestos?

Louis respondió afirmativamente, entusiasmado.

–¿Le puedo preguntar una cosa, Carlos? –inquirió Elise.

–Usted dirá.

–¿No ha pensado en casarse?

Gardel miró a la mujer y desplegó una amplia sonrisa.

–¿Sabe una cosa Elise? Eso para mí es casi imposible. Con la vida que hago tendría que dejar a mi mujer sola muchas veces. Y yo no quiero que mi mujer sufra. No se debe dejar a una mujer sola.

–Claro, lo que pasa es que usted debe de tener muchas… –contraatacó Elise, desatando carcajadas entre los presentes. Más tarde, la velada se cerró con un concierto improvisado por el cantor.

El 20 de septiembre, después de una última cena en casa de su tío Jean, Gardel abordó el tren nocturno a París, para pasar allí algunos días antes de desplazarse a las bellas playas de Niza.

El descanso le sentó de maravillas y tras escribirles a sus colegas en Nueva York que volvía "con el ímpetu de un león", se embarcó el 2 de octubre nuevamente en el Bremen. El día 15 de ese mes, Tucci y Le Pera lo aguardaban otra vez en el puerto.



Made in USA

Cazadores de estrellas

Diciembre de 1934. Tras su regreso de París, Gardel tomó parte en una película de difusión comercial, hablada en inglés y en español: *Cazadores de estrellas* (*The Big Broadcast of 1936*). La película, en realidad, era una suma de *sketchs* cortos, en los cuales el plantel de actores de Paramount se presentaba. Allí figuraban, en primer término, Bing Crosby, la pareja de Gracie Allen y George Burns, Ethel Merman, Bill Robinson, Wendy Barry, Jessica Dragonette, Ray Noble, Gail Patrick, Ina Ray Hutton y muchos otros. Para la versión europea, se agregaban además, Louis Da Pron, Eleanore Whitney y Frank Forest. Carlos Gardel aparecía en un segundo grupo de importancia, junto a The Dandridge Sisters y Ray Noble and his Orchestra,

El *sketch* de Gardel fue filmado en dos días, hacia fines de año, por el director Theodore Reed, quien contaba con una larga experiencia y había dirigido, entre otros, a Douglas Fairbanks. El argumento era simple: un carretero (Gardel) llega a su casa después de una larga travesía y descubre que su "china" (Celina Villa) lo ha engañado. Hundido en el dolor, parte rumbo a la pulpería para ahogar sus penas.

En cuanto a las canciones, fueron dos las interpretadas por Gardel: una versión modificada de *El carretero* (en su intención original, Carlos quiso que fuera la canción de Arturo de Nava, pero por problemas de derechos con los herederos decidió realizar una versión propia), y *Amargura*, un tango que también cantaría en inglés y francés para las versiones norteamericana y francesa de la película, respectivamente.

Gardel sabía que el *sketch* sería reprobado en Buenos Aires. "Dirán cuando lo vean que el purismo criollo no se ha respetado mucho –profetizaba en una carta a Armando Defino–, pero cuando nosotros quisimos que las cosas se hicieran fielmente, nos contestaron que era un *sketch* para todo el mundo y que preferían sacrificar la fidelidad a la mejor visualidad y efecto fotográfico [...]. Bien vale la pena de hacer un pequeño sacrificio patriótico para conquistar el mercado americano".

"El día que me quieras"

En una carta a Defino datada en Nueva York el 16 de diciembre de 1934, Gardel realizaba un breve análisis de su situación:

> [...] esta gente quiere hacer películas conmigo hasta el año 2000, si siguen dando dinero, pero el contrato que habíamos firmado es muy complicado y vos sabés que cuando se firmó no estaba la situación para ponerse extremadamente exigente. Pero creo que vamos obteniendo lo que nos proponíamos: artistas argentinos y españoles para los próximos

> filmes, mayor tiempo para preparar las películas, etc. Quiero matar el punto en las próximas y espero que lo conseguiré, sin apuro y con mucho detenimiento.

Uno de los aspectos por resolver era la desgastada relación con el director de las dos películas anteriores, Louis Gasnier. Finalmente, se decidió su reemplazo por el joven director John Reinhardt, quien había filmado ya varias películas en español y al que se lo advertía más permeable a las sugerencias de Gardel y, particularmente, a las de Le Pera. Además, varios de los actores que trabajarían en las próximas películas ya habían trabajado con él anteriormente.

Los directivos de Paramount, entusiasmados por el éxito obtenido y dispuestos a incrementar el número futuro de filmes, presionaban para que hubiera más y mejores libretos. Sugerían, eso sí, que tuvieran alguna referencia a España, pues la intención era que las películas de Gardel se impusieran en dicho mercado. Alfredo Le Pera –a quien el contrato le ofrecía los mismos honorarios, sea si los argumentos fueran propios, o solo se encargara de adaptar libretos de otros– sugirió solicitarlos a Buenos Aires. Se pidió entonces a varios escritores argentinos (Sofovich, Parra-Dedico, De Bassi) que los escribieran y remitieran a Nueva York, pero ninguno de ellos se adecuó a las perspectivas de la compañía, por motivos diversos: baja calidad, alto costo, imposibilidad de adaptarlos, ausencia de temática española, entre otras cosas. A Gardel le molestaba, además, que ninguno había sido concebido ex profeso para su figura. El cantor se desesperaba por la falta de resultados alentadores y concluía:

–Es inútil, viejo. Mis libretos tienen que ser hechos de medida para mí.

Le Pera acordaba con Gardel. Sin embargo, también le sugería que tratara de interpretar otros personajes y situaciones. Pero Gardel insistía. En cierta ocasión, entre exasperado y divertido, Le Pera le respondió:

–¿Para qué andás buscando un escritor si lo que necesitás es un sastre?

Ante la imposibilidad de concretar con los argumentistas argentinos, Le Pera siguió trabajando solo, logrando así concluir los argumentos de las dos próximas películas. Si bien durante la estadía de Gardel en Francia, el poeta y Tucci habían fantaseado con escribir un argumento sobre la vida de Evaristo Carriego, el regreso de Gardel los obligó a concentrarse en objetivos más cercanos (y posibles). Los argumentos fueron leídos y aprobados, tanto por el cantor como por Paramount. Poco después convocaron a Reinhardt, con quien rápidamente se pusieron de acuerdo y, previa celebración en el restaurante Santa Lucía, se inició, al día siguiente, el trabajo en el set. Reunidos en el salón de lectura del estudio de Astoria, se distribuyeron los libretos a los actores y quedaron en encontrarse dos días después para el primer ensayo. A su vez, Tucci, Gardel y Le Pera se abocaron al arduo trabajo de composición de los números musicales que se integrarían a la película.

A pesar de carecer de conocimiento musical académico formal, Carlos nunca se amilanaría ante Tucci y Le Pera en relación a los arreglos de cada canción. Uno de los tangos que debían ir en la película tenía que ser compuesto para la escena en que Margarita muere, y Julio, desolado, canta su dolor. Hacia 1929, Le Pera, colaborando

con las revistas del teatro Sarmiento, conoció y se enamoró de Aída Martínez, bailarina cuya delicada salud se agravó por el deseo de no abandonar su profesión. Le Pera la acompañó hasta Suiza para su operación, pero todo fue inútil; seis meses más tarde, la joven falleció. El profundo dolor que lo embargó inspiraría los versos del tango en cuestión, titulado *Sus ojos se cerraron*.

–Mirá Carlos, a ver qué te parece… –dijo el poeta, alcanzándole los primeros versos del poema.

–Veamos… Muy bien, muy bien. Déjenme ver, a ver qué opinan: "Sus ojos se cerraron, y el mundo sigue andando…".

Tucci y Le Pera asintieron con entusiasmo. El arreglador, sin embargo, sugirió un pequeño cambio en la melodía del segundo verso.

–Carlos, ¿y si en vez de cantar la palabra "andando" pasando por el si bemol, lo hacés por el si natural? Creo que el efecto puede ser mucho más dramático.

–No, Tucci. Está bien así como está.

Tucci no se rindió. Ejecutó en el piano las dos versiones, para que viera la gran diferencia de poder expresivo que había entre ambas. Gardel se comprometió a estudiar el asunto más a fondo.

La disputa continuó, siempre en términos amables. Tucci volvió a la carga, intentando imponer una serie de notas pedales en los cuatro primeros compases, "como si fueran cuatro graves campanadas", pero Gardel no lo aceptó. Sin embargo, en cambio, sí acordó el tan discutido "si natural" del segundo verso.

–¿Y esto como sigue? –preguntó a Le Pera.

– "Se apagaron los ecos de su reír sonoro".

–¿Qué te parece esto, Carlos? –dijo Tucci, al tiempo que tocaba la melodía en el piano acompañada con una serie de "armonías estrafalarias" (como le decía Gardel).

Carlos escuchó atentamente, entrecerrando los ojos. Ante la sorpresa de Tucci, no solo lo aceptó, sino que además lo celebró calurosamente. El primer paso para la creación definitiva de *Sus ojos se cerraron* había sido dado.

Finalmente, comenzó la filmación de la película, cuyo título, *El día que me quieras*, fue tomado de otra de las composiciones que Gardel y Le Pera habían creado para ese proyecto. Además de los colaboradores habituales, se incorporaron Samuel Piza como supervisor técnico y William Miller, a cargo de la fotografía.

En la película, don Carlos (Fernando Adelantado), padre de Julio Argüelles (Gardel), poseía una de las mayores fortunas de Buenos Aires, su hijo, en cambio, era un muchacho soñador, con ribetes de "calavera". El padre pretendía casarlo con una rica heredera, pero Julio estaba enamorado de Margarita (Rosita Moreno), una bailarina de un teatro de arrabal.

Unido a dos cantores bohemios, Rocamora (Tito Lusiardo) y Saturnino (Manuel Peluffo), Julio forma el trío Los Gorjeadores y se presenta en el teatro donde trabaja Margarita. Por culpa de Rocamora, a quien la impresión de presentarse en escena le provoca hipo, el estreno del trío es un fracaso. Sin embargo, Margarita consigue serenar

a los espectadores, cuya rechifla cambia en aplausos cuando hace que Julio interprete la rumba *Sol tropical*, que ella acompaña con un baile.

Poco después, la pareja se casa y tiene una niña, Marga. Son felices, pero viven en la pobreza y, al cabo de unos años, Margarita cae gravemente enferma. Impulsado por la desesperación, Julio se dirige a la casa paterna en busca de ayuda pero, ante la negativa de don Carlos, decide robarle el dinero que necesita para salvar la vida de su esposa. Al volver a su casa, Julio encuentra a Margarita muerta. Pasan los años. Marga (también interpretada por Rosita Moreno) es ya una hermosa y talentosa artista. Julio, que ha cambiado su apellido por el de Quiroga, es a su vez famoso como cantor. Cuando viajan de los Estados Unidos a la Argentina, coinciden en el mismo barco con don Pedro Dávila (José Luis Tortosa) y su hijo Daniel (Francisco Flores del Campo), quien se enamora de Marga. Dávila desprecia dicha unión, pues juzga a los artistas de baja calaña. Sin embargo, al enterarse de que Argüelles, debido al reciente fallecimiento de su padre, es el heredero de su fortuna, cambia de idea y acepta la unión. La historia termina con la feliz pareja mirando por la borda, mientras Julio, acomodado entre los dos, canta *El día que me quieras*.

El rodaje estuvo plagado de anécdotas. Una de ellas se refiere al tenor italiano Guilio de Capua, quien llegó de Hollywood para participar en el filme. Cuando Capua se enteró de que le habían asignado un papel en la película, fue a los estudios de Paramount en Nueva York para ver a Reinhardt. La contrariedad en el rostro de Capua era visible después de su conversación con el director, pues este le dijo:

–Actúas en la escena del teatro, antes de Los Gorjeadores. Tienes que cantar desafinando de vez en cuando; o en otras palabras, tienes que cantar mal.

El director le explicó que el chiste consistía precisamente en su fracaso, de lo cual no dejaría duda el comportamiento del público. Sin embargo, no le contó todo. Por fin, el director dio la orden convenida y empezó a rodarse la escena. No bien comenzada el aria, el público comenzó a insultarlo y arrojarle todo tipo de verduras. Al finalizar la escena, Capua se acercó al director, un tanto contrariado.

–Usted no me puso en antecedentes respecto a esa lluvia de papas y tomates…

–Tienes razón –le contestó Reinhardt, divertido–, pero, ¿no te parece que ha sido mejor? Así la escena ha resultado muy natural.

Uno de los miembros del "público" era el mismísimo Gardel, quien en su entusiasmo por gritar y tirar cosas quedó ronco y debió suspender su propia interpretación hasta el día siguiente…

Para *El día que me quieras*, Gardel negoció con Paramount su intención de filmar en vivo la interpretación de sus canciones, pues no se sentía cómodo con el doblaje, que implicaba grabar previamente las canciones para luego filmar las escenas de simulación. Evidentemente, los éxitos comerciales de sus anteriores películas le permitieron presionar al respecto, pues dicho sistema era considerablemente más costoso (había que filmar la misma escena cinco o seis veces).

Al respecto, uno de los momentos culminantes fue el rodaje de *Sus ojos se cerraron*.

En dicha ocasión, una multitud invadió el set, ávida de escuchar al cantor. La orquesta había sido ubicada fuera del radio de visión de la cámara, que enfocaba hacia el sillón donde Gardel se derrumbaría luego de corroborar la muerte de Margarita. Carlos comienza los primeros versos del tango, ante el silencio del set. La canción prosigue, y el artista logra transmitir el inmenso dolor que lo domina. Lusiardo y Peluffo, de pie al lado de Gardel, apenas si respiran.

Al finalizar, el silencio continúa durante un instante eterno, como si los presentes tuvieran miedo de romper la magia. De pronto, como obedeciendo a una señal, estallan los aplausos. El cantor, visiblemente conmovido, apenas escucha las felicitaciones. Al final, se levanta y abraza a Tucci, diciéndole al oído:

–¡Macanudo, Tucci! ¡Macanudo!

Por escenas como esta y otras, Gardel era consciente de que habían dado un gran paso cinematográfico con esta película. Por empezar, el cantor ya estaba rodeado de mejores actores en los papeles principales. Tito Lusiardo había llegado de Buenos Aires, aunque sin duda el gran atractivo lo representaba la coprotagonista Rosita Moreno. Esta actriz mexicana, cuyo verdadero nombre era Gabriela Victoria Viñolas, era hija de un exitoso dúo de baile y canto. Ya conocida como Rosita, fue descubierta por un productor de Paramount, cuando de adolescente bailaba en un escenario de París. Comenzó a filmar en Joinville, y su primer filme fue *The Santa Fe Trail*, en 1930. Desde aquella vez, fue siempre la principal estrella femenina de las películas en las que intervino. Más adelante, y gracias a la astucia de Melville Shuer, su marido y representante, Moreno pasó a Hollywood, donde actuó en una veintena de filmes antes de hacerlo con Gardel.

La relación entre ambos artistas fue amena. Con su simpatía, Gardel solía ser un puntal para ciertas inseguridades que revelaba la actriz. En cierta ocasión, en que Moreno se hallaba sentada en una silla, agotada y enojada porque una escena no terminaba de salir, Gardel se le acercó y, tomándola de un brazo, le dijo:

–No se preocupe usted, Rosita, la haremos de nuevo; vamos a hacerlo bien ahora; ya verá usted qué linda sale...

Ante la desazón de la actriz, Carlos le guiñó un ojo y miró pícaro en dirección al director y el escenario:

–¡Vea, no se lo tome en serio! ¡Vamos! ¿No sabe que nada hay que tomar en serio?

Al finalizar el filme, Gardel no ocultaba su satisfacción. Ofreció un asado para el personal, incluidos los técnicos, en el cual no faltaron las bromas ni los brindis de buen augurio. En dicha oportunidad, el joven Astor Piazzolla, que había tenido un pequeño papel en el filme como vendedor de diarios, acompañó al cantor con su bandoneón.

–Vení, pibe, poné la música de *Arrabal amargo* y dale con todo –lo invitó Gardel.

Astor, un poco intimidado por la presencia del resto de los comensales, enfrentó el desafío y, al terminar, los presentes aplaudieron entusiasmados, sellando un acontecimiento que, sin saberlo ellos, entraría con el tiempo en el terreno de la leyenda.

Gardel reflejaba también su entusiasmo en una carta a Defino:

> Acabo de terminar la película *El día que me quieras.* No te oculto mi buena impresión. Asunto, intérpretes, música. Todo, creo, se ha juntado para realizar un buen filme. Varios directores, entre ellos Martínez Sierra, han dado su opinión, francamente favorable. Son "semáforos", y nunca encuentran nada bien. Pues bien, el mañoso don Gregorio no ha ocultado la impresión óptima, y, sobre todo, la admiración a un tangazo bárbaro que me canto en ella. Creo que las musas se acordaron de mí, inspirándome para escribirlo. Es bueno, derecho. Pronto lo oirás, pues veo que los muchachos de esa se prenderán y lo cantarán hasta con "ocaraina". También dicen las malas lenguas que mi interpretación es muy superior a las anteriores. Sin hacerme mayores ilusiones, debemos aceptar un progreso natural ya que me encuentro más familiarizado con la cámara y que me gusta mucho el rol que hacía. En resumen, que esta es una buena película... o yo no sé nada.

Le Pera, en cambio, y pese a los evidentes avances registrados, era mucho más escéptico. En una carta del 24 de marzo de 1935 dirigida a su hermano, señalaba:

> *El día que me quieras* es, o era, la película más noble hecha por nosotros; filme de dolor, de humanidad penetrante. Aparte de Carlos y Rosita Moreno, el papel de Tito Lusiardo, netamente porteño, tenía una preponderancia que, por su valor cómico, destacaba precisamente el aspecto dramático de la acción que desenvolvían Carlos y Rosita Moreno. Y bien: después de aprobado el libro por la Paramount, comenzó lo de siempre, la lucha con el director que no entiende el día y que falsea las situaciones deshumanizándolas o haciéndolas circenses. Luchando empeñosamente conseguimos por fin que el filme tuviera una unidad interesante, a pesar del director. Vino luego lo inevitable: la masacre del "montaje". Allí mueren las películas criollas. Diálogos amputados, escenas enteras desaparecidas. […] Es inútil llevar las cosas al extremo. Yo lo he hecho veinte veces hasta colocarme en una posición irascible que tal vez no me haga mucho bien a mi futuro cinematográfico (Battistella y Le Pera, 1937: 69-70).

Tango Bar

Durante febrero de 1935, el equipo conducido por Reinhardt se abocaría a la realización de *Tango Bar*, el cuarto filme de Gardel en los Estados Unidos, pero antes se tomarían unos días de descanso. Los paseos diurnos y nocturnos por la ciudad volvieron a contarlos entre los asiduos visitantes a teatros, cabarets y restaurantes, donde el cantor no dejaba de asombrarse ante el furor que tenían los ritmos latinoamericanos, incluido el tango.

Los músicos aprovecharon el tiempo libre para ver también el concierto realizado en homenaje al compositor Arnold Schoenberg con motivo de su cumpleaños sesenta. La música de Schoenberg, experimental y revolucionaria, había sido sistemáticamente resistida en los Estados Unidos. El auditorio, sin embargo, aplaudió con cortesía las obras del compositor austríaco, tanto la bella *Verklarte Nacht* como el difícil *Pierrot Lunaire*. Sorprendido, Le Pera –que los había acompañado en esa ocasión– comentó que había esperado un abucheo por parte del público, como los que había visto en teatros parisinos en anteriores ocasiones. Gardel no pudo evitar bromear al respecto:

–Sí, hombre. Yo también esperaba algo de eso. Vine preparado con una caja de

fósforos.

Repuestos ya del cansancio acumulado durante la filmación de *El día que me quieras*, había llegado el momento de volver a los estudios para rodar *Tango Bar*.

Le Pera, admirador del cine de Alfred Hitchcock, dio forma a otra historia sobre la base de una trama policial y, al igual que en *Melodía de arrabal*, en el nuevo argumento combinaba las escenas de intrigas con los espacios musicales que permitieran introducir las canciones. Esto mejoraba las posibilidades interpretativas de Gardel, al sacarlo del estereotipo del muchacho porteño sobrador y canchero con que se había lucido en *El tango en Broadway*. Las mayores exigencias interpretativas que reclamaba el argumento se afrontaron sumando al actor argentino Enrique de Rosas al elenco –a quien el escritor Jacinto Benavente consideraba el mejor actor de habla hispana–, trabajo que sería complementado con el oficio de Rosita Moreno y Tito Lusiardo, para acompañar a Gardel en su continuo crecimiento actoral. La dirección musical estuvo a cargo, una vez más, de Tucci.

La película comienza con el cantor de tangos Ricardo Fuentes (Gardel), cuando se aleja de Buenos Aires, arruinado por las carreras de caballos, en la borda del barco Gneisenau que lo traslada a Barcelona despidiéndose de su amigo Puccini (Tito Luisardo). En el barco, el protagonista conoce a la famosa artista Laura Montalbán (Rosita Moreno), que viaja en compañía de sus perros. La tripulación detiene a Puccini, embarcado como polizonte, quien permanece en el barco a cambio de cuidar los perros. Laura es cómplice de un tahúr de nombre Zerrillo (Enrique de Rosas), que estafa a los pasajeros en el juego de cartas. También roban una valiosa joya, utilizando uno de los perros amaestrados. Ricardo los descubre, pero no los delata por su especial interés en Laura.

En el transcurso del viaje, Ricardo conoce a Ramos (Fernando Adelantado) y convienen en poner en Barcelona un "tango bar". Asimismo, y por pedido de Ramos, contratan a Laura para que actúe con él.

Zerrillo se hace presente y le advierte a Ricardo que la joya robada estaba empeñada y que debía entregarle parte del dinero adeudado para que Laura no corriera riesgos. Así es que Ricardo le pide al prestamista (Manuel Peluffo) que le lleve la pulsera y, cuando le da el dinero prometido, guarda la joya en una caja fuerte que tiene disimulada en una chimenea. El prestamista intenta avisar por teléfono al inspector Aguilar (José Nieto) que allí se encuentra la joya, pero Laura, armada con un revólver, trata de impedírselo y lo hiere en un brazo.

El inspector Aguilar detecta la llamada y ordena allanar el establecimiento. Poco después, exige a Ricardo que abra su caja fuerte; pero cuando aquel lo hace, allí no hay nada. Tras la partida de la policía, Ricardo le muestra a Laura y Puccini que tiene un mecanismo que le permite ocultar otro compartimiento, donde había guardado la joya. Dejándole el "tango bar" a Puccini, se embarca para Buenos Aires, encuentra en el vapor a Laura y se declaran su amor.

Las respuestas, una vez más, fueron polarizadas: la crítica la devastó, mientras que la

respuesta del público fue extraordinaria. En una carta a Adolfo R. Avilés del 19 de abril, Alfredo Le Pera haría un balance terminante al respecto:

> Mi impresión personal es definitiva acerca de las películas españolas hechas en E.U. Creo que será imposible mejorarlas. Contra el *entourage* de hierro prendido sobre las películas como garrapatas y que sin entender nada de nuestra lengua... ni de cine, quieren justificar sus posiciones de supervisores y *supermanagers*, no hay qué hacerle. [...] Yo he agotado los medios para obtener un control mayor sobre las películas. A incidente diario hemos evitado el ridículo. Días hubo que la filmación tuvo que detenerse; otros en que tuvieron que intervenir los ases de la Paramount para conciliar los ánimos. Pero, ¿qué se puede hacer contra un director húngaro que dirige las escenas como lo haría el director de un vals danubiano?... Y qué se puede hacer contra otra pandilla instalada en el montaje, que quita de las escenas cuanto hay en ellas de delicado y de emotivo. Si el asesinato se perpetra en el set, la mutilación culmina en el montaje. Yo le deseo a Carlos, a quien quiero bien y en quien creo firmemente, una sola cosa: que no vuelva a filmar películas en español fuera de la Argentina (Battistella y Le Pera, 1937: 70-71).

El futuro

Existen diversas versiones sobre los posteriores proyectos cinematográficos de Gardel. Queda claro que manejaba dos opciones: volver a filmar en inglés y consolidarse definitivamente como una estrella internacional, avanzando sobre un gran público del que lo separaba la barrera del idioma, o retornar a la Argentina para montar allí una empresa productora propia, con la intención de explotar su inmensa popularidad en el mundo de habla hispana.

Respecto de la primera opción, se ha señalado que Gardel debía intervenir, a mediados de septiembre de 1935, en dos películas que saldrían en inglés y en español: *Yo fui un ladrón* (*I Was a Thief*) y *Solo un hombre* (*Just a man*), ambos argumentos de Alfredo Le Pera. En ellas, Gardel habría contado con un reparto de mayor nivel y renombre.

Existe también otra versión que señala que Gardel debía realizar la película *Rumba*, con Carole Lombard y George Raft, pero que no se concretó por el deficiente dominio del inglés del protagonista. De haberse realizado esta película, Gardel habría percibido por su intervención la suma de 45.000 dólares, más sus derechos musicales y el correspondiente porcentaje por la explotación comercial.

Sin embargo, en una entrevista realizada a Le Pera por la revista *El Canta Claro*, se recogía una versión diferente sobre sus planes en los Estados Unidos:

–¿Tiene usted alguna idea de la primera película que va a trabajar en inglés? –preguntó el periodista.

–Será una versión inglesa de *Melodía de arrabal*, algo ampliada y con alguna que otra alteración –aclaró Le Pera, ante la mirada afirmativa de Gardel y Cornejo, también presentes en la reunión.

Las declaraciones de Le Pera fueron hechas antes de la filmación de las últimas películas. Luego de estas, su opinión varió considerablemente:

> Ellos [por Paramount] están acostumbrados a ganar mucho dinero con las películas de Gardel, sean malas o buenas, y están dispuestos a seguir haciéndolo sin importársele un cobre de la reputación del artista y las consecuencias futuras de tanto filme mediocre. Yo he empleado toda la escasa influencia que tengo sobre Gardel para hacerle renunciar a toda actuación futura en EE. UU. y para que haga sus próximos filmes en la Argentina. No sé si lo conseguiré. Carlos cree en la técnica americana con los ojos cerrados, sin advertir que el trabajo que se hace en nuestros filmes puede hacerse en Lanús o en Hawai con simple cámara y un cajón de kerosene donde haya un receptor de sonido...

Sin embargo, a Gardel no le resultaba indiferente el pensamiento de su socio. En cierta ocasión, entusiasmado con el tema, lo había hablado con Tucci:

–Los proyectos que tenemos para Buenos Aires –le decía Gardel– son grandiosos, inmensos, apocalípticos. Construiremos estudios cinematográficos que llevarán el pomposo título: estudios cinematográficos Carlos Gardel... Imaginate: Presidente y Propietario: Carlos Gardel; Director de Cinematografía: Alfredo Le Pera; Director Musical: Terig Tucci…

Francisco Canaro confirma que el cantor venía madurando la idea de volver a filmar en la Argentina. «"Mirá, Cana […], yo salgo dentro de varios días en *tournée* por el extranjero, y cuando regrese vamos a formar una sociedad entre los dos. Vos con tu estudio ponés el capital, y yo, unos 'mangos' que pienso traer de la gira, nos vamos a hinchar de ganar guita". Y, yo, viéndolo tan entusiasta y decidido, le dije "¡Aceptado, ni una palabra más!"» (Canaro, 1999: 199).

Tras el breve intervalo, comenzó la etapa final de Gardel en los Estados Unidos. Junto con el inicio del rodaje de *Tango Bar*, llegaron a Nueva York los guitarristas para acompañar al cantor durante la gira por Latinoamérica que emprenderían en pocos días. Sin embargo, su llegada no había estado exenta de sobresaltos, como bien lo recordaba el propio Gardel: "los pobres tuvieron que pasarse sus buenas 48 horas internados en una isla porque dijeron que venían aquí a trabajar conmigo, cuando se debe decir simplemente que vienen a pasear. Para poder sacarlos tuve que depositar 1500 dólares de garantía, dinero que me devolverán cuando salgamos del país".

En marzo, Carlos realizó una nueva audición radial para la NBC –con retransmisión de Radio Belgrano de Argentina y el auspicio de la revista *La Canción Moderna*– para interpretar algunas de las canciones de sus películas. Al final, Gardel se despidió con un "Adiós, hasta pronto", prometiendo una visita a Buenos Aires en poco tiempo.

Debía concentrarse en las tareas de la gira, cuyos preparativos habían comenzado con más de un año de anticipación. En marzo de 1935, se ultimaron los detalles de la gira de promoción de las películas: abarcaría varios países de Latinoamérica, donde Gardel presentaría el repertorio de los filmes, además de algunos viejos éxitos. El cantor aprovecharía el viaje para practicar el inglés, para lo cual José Plaja, por su conocimiento del idioma, sería parte de la comitiva en calidad de profesor. Gardel visitó a Chaplin, quien lo hospedó en su casa por unos días, ocasión en que charlaron largamente de la afición común: el cine. Antes de partir, el actor le aconsejó a Gardel

que cuidara los argumentos de las películas, "y que mantuviera siempre esa línea de galán cantante, que le depararía hermosos triunfos".

Gardel visitó por última vez a los Piazzolla, de quien había llegado a hacerse bastante cercano. Asunta, esposa de Vicente, preparó un café con leche y buñuelos. La charla derivó hacia los proyectos del cantor, que aprovechó el momento para invitar a Astor a unirse a su comitiva en calidad de valet. Vicente, aunque halagado por el interés, se negó debido a la corta edad de su hijo (en su reemplazo sería convocado José Corpas Moreno, un muchacho de pasiones eclécticas y andar bohemio, con el que Gardel había simpatizado recientemente).

Los últimos días fueron una seguidilla de homenajes: el cantante mexicano Tito Guizar invitó al cantor a una cena en su residencia; Bolognini y otros miembros de la sinfónica lo homenajearon con una cena en el Santa Lucía; y el día de la partida, poco después del atardecer, el cabaret Sevilla fue abierto especialmente para recibirlos, rodeados de empresarios de teatro, músicos y amigos que se acercaban a la mesa para desearles fortuna en la gira.

Poco antes de la medianoche, los homenajeados se despidieron y se encaminaron al puerto. Finalmente, a las doce de la noche del 28 de marzo de 1935, Gardel, Le Pera, los guitarristas Barbieri, Aguilar y Riverol, Corpas Moreno, Azzaf y Plaja –que viajaba como profesor de inglés– se embarcaron en el Coamo.

Tucci observaba desde el puerto, agitando el pañuelo blanco en señal de despedida. Cuando el barco se alejó hacia su destino, le pareció escuchar, no obstante y a pesar de la distancia, que Gardel le dedicaba unas últimas palabras:

–Adiós, adiós... hasta pronto…

29

La gira final

> Habla Carlos Gardel... Queridos amigos de la América Latina, de mi tierra y de mi raza... La casa Víctor quiere que les anuncie la firma reciente de mi contrato de exclusividad con ella, y yo lo hago muy gustoso, porque sé que nuestras grabaciones serán cada vez más perfectas y encontrarán en ustedes oyentes cordiales e interesados. Yo acabo de filmar dos nuevas películas Paramount: *El día que me quieras* y *Tango Bar*, y voy a comenzar una gira que comprenderá Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Panamá, Cuba y México. Luego visitaré los otros países de nuestra lengua, donde espero tener el gusto de saludarlos personalmente.

Gardel miró al operador para chequear que todo estuviera en orden. Al percibir un gesto afirmativo, continuó leyendo:

> Estoy ahora en los estudios Víctor de Nueva York, registrando las canciones de *El día que me quieras*, la película que quiero de todo corazón, y que dedico a los amigos de España y de la América Latina. Estas canciones, como las de *Tango Bar*, las encontrarán ustedes en discos Víctor.
> Y ahora cedo el micrófono a mi amigo Le Pera, que es el autor de mis películas y de las letras de las canciones.



Tras unas palabras de Alfredo –también leídas–, Gardel finalizó:

> Y ahora, amigos, les voy a hacer escuchar el tango *Volver*, de mi película *El día que me quieras*... Y hasta pronto, muy pronto, mis amigos.

Tres días después, la comitiva partió de Nueva York. La primera escala en la gira latinoamericana era la ciudad de San Juan de Puerto Rico, adonde el barco arribó apenas comenzado el día 29, a las seis y media de la mañana. Desde cubierta, Gardel y Le Pera contemplaron la multitud que había ido a recibirlos.

–¡Curioso! –comentó Le Pera–. Hay que ver lo temprano que se levanta la gente del trópico.

–Pero che –replicó Carlos–, ¡cómo no se han de levantar temprano para ver este sol, con este clima, con este mar…!

En el muelle N.º 1 del puerto, los esperaba un comité de recepción: Rafael Ramos Cobián y Julio Bruno, de Teatros Unidos, Alfonso Azaff, miembros de la prensa y un grupo de mujeres pertenecientes a la alta sociedad. Gardel, vestido con un sobrio traje de casimir gris y un sombrero de fieltro, saludó a la concurrencia desde los micrófonos de la WNEL:

> Mis amables oyentes de Puerto Rico, estoy tan emocionado que casi no puedo hablarles. Los saludo a todos y deseo expresarles mi agradecimiento por este inesperado recibimiento. Por la tarde, cuando esté menos exaltado, les hablaré por radio para decirles lo que siento por este hermoso Puerto Rico.

Los aguardaba un auto descapotado para trasladarlos al hotel Condado Vanderbilt, donde el grupo se alojaría.

Antes de llegar a su hotel, la comitiva fue agasajada por el alcalde con un *lunch* en el Palacio Municipal, donde otra multitud los recibió. Gardel no dejaba de asombrarse ante el revuelo que generaba su presencia, y cuando más tarde pasaron frente al Colegio de Niñas de Santurce, su aparición causó un verdadero pandemónium.

–¡Gardel, Gardel, aquí!

–¡Que cante, que cante!

–Qué guapo es…

– Niñas, niñas, orden por favor.

En vano. Mientras el director intentaba volver a encauzar a sus estudiantes, estas rompían filas para acercarse al vehículo donde viajaba el artista en busca de una sonrisa, un beso, un saludo (otro tanto sucedería cuando la comitiva pasara por la puerta de la Escuela Superior Central de San Juan).

La llegada al hotel tampoco resultaría sencilla. La seguridad se vio obligada a realizar un verdadero trabajo de inteligencia para impedir la llegada de curiosos hasta las habitaciones. Durante toda la estadía en el hotel, una gran cantidad de aficionados se amontonaría en la entrada, así como en el mismo *lobby* del establecimiento, esperando la aparición de Gardel o de alguno de sus colaboradores.

Al día siguiente, Gardel y Le Pera realizaron una visita a la redacción del diario *El Mundo*, seguida por una entrevista con el gobernador de Puerto Rico, el norteamericano Blanton Winship, en la que Carlos recibió como obsequio una talla de madera de elaboración artesanal y fue denominado el "ídolo de la raza". Luego de estos compromisos, volvieron al hotel para descansar un poco antes del debut.

Pocos minutos antes de salir a escena en el Cine Teatro Paramount, los nervios del estreno estuvieron a punto de jugarles una mala pasada. El Paramount era en verdad un cine, por lo que debieron improvisarse unos cuartos en el subsuelo del escenario a modo de camarines. Gardel, que había terminado de maquillarse, quiso mirar la sala, subiendo a una escalerilla que llevaba a la salida.

–¡Ay! ¡Me c…!

Los guitarristas se volvieron, sobresaltados. El cantor se había golpeado contra un parante de hierro y comenzó a sangrar. Por fortuna, la veloz intervención de un médico solucionó el problema.

Mientras tanto, unas tres mil personas se agolpaban ante las puertas de la sala, ya colmada.

–¿Qué es ese barullo? –preguntó Gardel, mientras terminaban de curarlo.

–Hay un gentío afuera, Carlos. Hubo mucha gente que se quedó sin poder entrar.

–Ya veo… Abran las ventanas.

–¡No, Carlos, no nos puede hacer eso! –exclamó el empresario, pero Gardel hizo caso omiso de sus quejas y abrió él mismo las ventanas, para dirigirse al público presente:

–Siento mucho que ustedes hayan llegado aquí y no tengan la oportunidad de oírme cantar. Se acerca el día de la madre y como homenaje a ellas y a ustedes voy a cantar tres canciones.

El público, delirando ante su imprevista aparición, mantuvo un silencio absoluto mientras Gardel arrancaba con *Caminito*. Una vez acabadas las tres canciones, el cantor agradeció los aplausos e ingresó a la sala. Puertas adentro, el éxito se repitió; a tal punto que cada número debió ser bisado, y recién a la madrugada se pudo poner término a la función.

Después de ese extraordinario debut siguieron las presentaciones en el San José y el Liberty, de Santurce, en la capital. A continuación, la recorrida por el interior del país, que incluyó Humacao, Mayaguez, Ponce, Arecibo, Manatí, Río Piedras, entre otras. En los cálculos originales, la estadía en Puerto Rico había sido estimada en diez días y se terminó prolongando a más del doble. Le Pera, impactado por los resultados, le escribió en un alto a Adolfo Avilés, cronista de cine porteño:

> No puedes imaginarte el grado de popularidad de Gardel en estos países. Su llegada significa una fiesta nacional. Miles de personas lo esperaban en el puerto (y el barco llegó a las 6.30 de la mañana) y su arribo cada noche en el teatro señala una agitación increíble en los centenares de gente que lo esperan, truene, llueva o haga un calor sofocante.

Haciendo caso omiso de las presiones para que dilatara aún más su permanencia en

el país, Gardel partió el 23 de abril a bordo del Lara, crucero de la compañía Mala Real Holandesa.

Si bien en un principio se había considerado incluir a Cuba como segunda parada de la gira, la inestabilidad política en la isla abortó esa posibilidad, y la comitiva se encaminó rumbo a La Guaira, Venezuela. El comandante del crucero agasajó a sus distinguidos pasajeros con una cena, y la mañana del 25 de abril arribaron al puerto venezolano, donde más de cinco mil personas los aguardaban.

En el hotel Miramar, las autoridades locales recibieron a los artistas con un almuerzo y a continuación prosiguieron viaje hacia Caracas.

Francisco Delgado Martínez, conductor del tren que los transportaría, había preparado un asiento especial para el cantor. Gardel, vestido de traje gris y una bufanda a colores, agradeció sus atenciones, y el tren se puso en marcha. A los costados de la vía, la gente de los pueblos vecinos se acercaba tratando de ver al astro, pero este, agotado por el viaje y la elevada temperatura, había decidido tomar una siesta.

La llegada a la estación de Caracas fue apoteósica: una banda militar –la Ayacucho N.º 1– interpretaba valsecitos criollos y tangos para amenizar la lenta llegada del tren. El público, impaciente, avanzó arrojando instrumentos y músicos por el piso, e incluso algunos de los más fanáticos invadieron el vagón del cantor, quien fue rescatado a duras penas por sus compañeros; una señora sufrió la fractura de una pierna, y hasta Le Pera fue golpeado en forma accidental por uno de los custodios.

–Seguro que no le gustaron las letras de mis canciones…–, bromeó más tarde, cuando el chubasco ya había pasado.

El arribo al Majestic Hotel también fue trabajoso. A tal punto llegaría la euforia popular que en un tramo del camino un grupo de admiradores rodeó el vehículo donde iba Gardel y con navajas cortaron la capota para verlo más de cerca. Finalmente, Gardel descendió del automóvil y fue llevado en andas hasta las puertas del establecimiento. En la recepción del hotel los aguardaban funcionarios de la Embajada argentina, el empresario teatral Salvador Cárcel y distintas personalidades que anhelaban darle un apretón de manos al cantor.

La presentación inaugural, la noche siguiente, se realizó en el Teatro Principal, combinada con la película *El perro robado*. Gardel interpretó *Cobardía*, *Carnaval*, *El carretero*, *Insomnio*, *Tomo y obligo* y *Por una cabeza* para cerrar con *Mi Buenos Aires querido*. Las actuaciones se repitieron durante siete noches consecutivas en ese teatro, más una presentación en el Rialto y una audición en YV21 Radio Caracas. La despedida del Teatro Principal fue el 9 de mayo, con una entrada de bajo costo (0,50 bolívares la galería) por expreso pedido del cantor, y la última función en suelo capitalino fue al día siguiente, nuevamente en el Rialto.

En medio de esos compromisos, los músicos debieron hacer un alto y trasladarse a Maracay, lugar de residencia del general Juan Vicente Gómez, presidente de facto de Venezuela. El general, pese a su avanzada edad, aún era un hombre temible, además de un aficionado a las riñas de gallos, las mujeres… y el mundo del espectáculo. Por ello,

cualquier artista de renombre que pasara por Venezuela no podía eludir el compromiso de actuar para "el tirano de los Andes".

–Será un honor, desde luego pero, ¿al público qué explicación le damos? –preguntó Gardel al ser informado.

–No se preocupe usted por eso –le respondió inmutable el oficial que había llevado la "invitación" presidencial.

Maracay era una pequeña villa que conservaba el viejo estilo colonial. Con la idea de recibir a sus "invitados", Gómez había edificado el hotel Jardín y un pequeño teatro para las actuaciones de los artistas. Gardel, conocedor de los gustos del general, realizó una jugada astuta (seguramente planeada de antemano): interpretó como primer número *Pobre gallo bataraz*. Luego ejecutó dos canciones más y, por pedido de Gómez, repitió la primera. Como era costumbre cuando una actuación era de su agrado, al finalizar la actuación el general le entregó a Gardel diez mil bolívares en efectivo. La jornada fue tan agradable que la familia de Gómez invitó al cantor a pasar un día en la casa de ellos.

La gira continuó. Pocos días después se presentaron en el Cine Teatro Municipal de Valencia, y luego dos actuaciones en Maracaibo. Allí, un aficionado le obsequió a Gardel un guitarrillo, instrumento típico de Venezuela.

Antes de partir, el grupo vivió un extraño incidente en la pequeña localidad petrolera de Cabimas, ubicada en la costa del lago Maracaibo. Allí Gardel se presentó el 20 de mayo en el Circo Internacional, propiedad del empresario Passini. Carlos cantó entre ovaciones interminables y pedidos de nuevos números hasta que, fatigado, se negó a salir. La muchedumbre comenzó a gritar "¡Patrón!... ¡Patrón!... ¡Patrón!...", modalidad que se utilizaba en la región para denominar a quienes despertaban admiración.

Como Gardel no aparecía, los más exaltados –motivados además por la copiosa ingesta de bebidas alcohólicas– comenzaron a prender fuego el local. Ante la inminencia de la catástrofe, y a pedido del empresario, los músicos finalmente volvieron al escenario e interpretaron un par de canciones, con lo cual los ánimos se calmaron.

El 23 de mayo el grupo partió rumbo a Curaçao, pequeña isla ubicada frente a Aruba, en pleno Caribe. Atrás quedaban diecinueve presentaciones a lo largo de veintisiete días de estadía en suelo bolivariano. En Curaçao, entretanto, otra multitud aguardaba su llegada. Después de dos días de travesía, los artistas arribaron a la isla de las Antillas Holandesas, famosa por sus historias de piratas y filibusteros, sus playas, su singular población y, por supuesto, el calor. Estos dos últimos factores volvieron a conjugarse con fuerza a la llegada de Gardel, quien no dejaba de sorprenderse del fervor con que era recibido: los barcos amarrados hacían sonar sus sirenas en señal de bienvenida, y el público lo aclamaba y saludaba con las manos en alto.

Alojados en una nave anclada en el puerto, Carlos y sus compañeros fueron agasajados con una cena como corolario de un intenso día, en cuyo transcurso, el

cantor y Le Pera emitieron un saludo a través de una radio local y fueron entrevistados por un sinnúmero de empresarios y reporteros. Luego de la cena se reunieron con Henry Schwartz, distribuidor de las películas de Paramount en el Caribe, y con el empresario de espectáculos Celedonio Palacios, a fin de coordinar los siguientes movimientos.

–No podemos seguir así. Por favor, moderemos la cantidad de presentaciones –pidió Gardel.

–Escúcheme, Carlos, la gira es un éxito...

–No solo es el cansancio, señores –interrumpió el cantor–. La reiteración del repertorio me preocupa. No podemos transformarnos en los peregrinos de la canción, del tango. ¿Qué quieren, que les vaya a cantar la romanza de *Los pescadores de perlas*, de Bizet?

Vencidos, Schwartz y Palacios finalmente dieron su consentimiento para no aceptar nuevos compromisos y cumplir el programa original. Gardel, pese a todo, no perdía ni el buen humor ni el entusiasmo, como cariñosamente señalaba Palacios en una carta a su esposa: "Hay que zafarse de Carlitos y su compañía. En este momento que te escribo lo tengo al lado mío, dándome la lata, pues conociéndolo de cerca, es el hombre más divertido y más ingenuo que uno pueda darse cuenta".

Mientras tanto, la isla se preparaba para escuchar a Gardel. Durante el día y parte de la noche desfilaron camionetas con altoparlantes anunciando en diversos idiomas el debut del cantor el día siguiente. Enterados de la actuación, habitantes de zonas aledañas comenzaron a llegar y a la ya heterogénea población local (compuesta por chinos, holandeses, hindúes, ingleses y africanos) se sumó el colorido de los visitantes.

El 25 de mayo Gardel se presentó en dos funciones en el Club Círculo y, al día siguiente, como despedida del público local, en el teatro de Willemstead, en la zona más acomodada de la ciudad.

A continuación, el grupo debía trasladarse a su nuevo destino, pero el vapor que los debía llevar no aparecía. Se decidió entonces aprovechar la cercanía de Aruba para realizar allí una actuación. Al día siguiente, la comitiva emprendió su partida. A aquellas horas no podían tomar el hidroavión que solía realizar el servicio comercial respectivo, así que debieron cruzar en un lanchón en medio de un mar bastante agitado.

La llegada al puerto de Aruba –por entonces una refinería de combustible–, con la entusiasta recepción de los marinos y pobladores, hizo olvidar enseguida el mal rato. La única actuación de Gardel fue un éxito y se repitieron las ovaciones y gritos de "¡patrón, patrón!".

La comitiva volvió a Curaçao en avión –su primer viaje en un trimotor Fokker de la Royal Maatschappij Airlines–, donde aguardaría durante cinco días el arribo del vapor Presidente Gómez para hacer su próxima escala: la bella República de Colombia.

El 4 de junio de 1935 el barco llegó al puerto de Barranquilla. Fueron recibidos por autoridades locales y por la prensa. De allí se dirigieron al Hotel del Prado y luego a un

restaurante de comida regional donde escucharon música local. Al día siguiente, Gardel actuó en la radio y dos días después viajaron a Cartagena de Indias, donde quedaron impactados por sus murallas y el Castillo de San Felipe.

Programada para las nueve y media de la noche una actuación en la radio local, la multitud congregada desde horas antes dificultó su arribo, que luego fue posible gracias a la acción policial. El asedio de las mujeres dificultó permanentemente los desplazamientos del artista por la ciudad.

Retornaron a Barranquillas, y el 10 de junio volaron en el hidroavión Guillermo Valencia hacia Medellín.

Alojados en el hotel Europa, al día siguiente debutaron en el Circo Teatro España, una plaza de toros refaccionada. Después de la proyección de la película *Melodía de arrabal*, la multitud –que superó todos los antecedentes de taquilla que registraba la ciudad–, aclamó al artista unánimemente elogiado por la prensa. Nuevas actuaciones teatrales y en radio completaron el impacto artístico que dejaría huellas indelebles en quienes lo vieron y escucharon y mantuvieron desde entonces un permanente culto a su memoria.

El 14 de junio a las 12.30, partieron rumbo a Bogotá a bordo del Cali, un avión de la compañía S.C.A.d.T.A, compañía alemana creada en 1919 que competía con la S.A.Co., empresa creada por Ernesto Samper Mendoza con el apoyo de los Estados Unidos, donde veían con preocupación la presencia de una empresa vinculada con el régimen nazi. De todos modos, la habitual puntualidad alemana depositó a la comitiva en la ciudad que los esperaba con ansiedad desde el comienzo de la gira: la capital de Colombia, Bogotá.

Bogotá, 1935

A Carlos Gardel le quedan menos de cinco horas de vida. Abre los ojos con lentitud, tomándose su tiempo para escudriñar la habitación, al tiempo que repasa mecánicamente los pasos que deberá seguir esa mañana: una prolija afeitada –infaltable, estuviera donde estuviera–, un rápido desayuno en la habitación con los muchachos, y luego el periplo hasta el aeródromo. "Después, Medellín, Cali, Panamá, Cuba, de ahí a Francia a buscar a la viejita, y luego a Buenos Aires a descansar un poco".

Se estremece de placer al pensarlo. Hasta entonces la gira había sido muy rendidora, pero a la vez, amenazaba con robarle sus últimas fuerzas ("después de todo –piensa –, ya no soy joven").

Y no es el único; todos muestran evidentes signos de agotamiento y añoranza. Azzaf se ilusiona con que las inminentes actuaciones de Gardel en Cuba se prolonguen, así puede encontrarse con su flamante esposa, a quien ha abandonado en la luna de miel para acompañar al cantor en la gira. Riverol sueña con su numerosa prole (¿Cuántos son? ¿Siete, ocho?). Inclusive el por lo general parco Le Pera muestra su ansiedad por abandonar tierra colombiana y llegar a Panamá, donde lo espera correspondencia de su novia londinense. Barbieri, por su parte, le ha contado a Gardel sobre la carta que

envió a su esposa días atrás. En la que, entre otras cosas, le decía:

> Mi querida Rosarito:
> [...] no te imaginás, vieja, el cariño que hay por Carlos y la admiración; no hay artista que guste más que él en los países latinos; es algo de leyenda que ya te contaré cuando estemos juntos, que no veo la hora y el día de llegar a ese gran país y sobre todo, estar al lado de los míos, ya no doy más [...].

Mientras se afeita con cuidado frente al elegante espejo de la sala de baño blanca y muy espaciosa, Gardel sigue meditando sobre el asunto.

Dos golpes a la puerta de la suite lo devuelven a la realidad.

–¡Adelante!

–Buenos días –saluda Nicolás Díaz, ingresando a la habitación.

–Buenos Díaz –bromea Gardel.

Los hombres intercambian algunas palabras sobre la actuación de la noche pasada (otro éxito, esta vez para una audición de “La Voz de la Víctor”; habían gustado mucho *Cuesta abajo* e *Insomnio*, pero en realidad, todas. A tal punto, que Gardel debió salir de la emisora disfrazado, con peluca y anteojos para evadir a la muchedumbre); luego comienzan a hacer números y ajustar los detalles en vista a los próximos pasos.

Poco después aparece Le Pera, quien atribuye su demora a sus eternos problemas para afeitarse. Detrás de él, los guitarristas y el resto de la comitiva.

–Día de paga, muchachos –señala Carlos con una sonrisa.

Tras liquidar los sueldos, Gardel los invita a desayunar con él. Díaz y Le Pera aceptan, pero el resto se excusa por distintos motivos.

El paso de Carlos Gardel por la capital colombiana ha sido apoteósico (empezando con el mismo arribo, en el cual la pericia del piloto alemán evitó una catástrofe, cuando una multitud calculada en diez mil personas desbordó las instalaciones del aeródromo “El Techo” para esperar la llegada del aeroplano en la misma pista de aterrizaje).

Por ese entonces Bogotá contaba con unos 250.000 habitantes y una interesante tradición cultural e intelectual. Se la “acusaba”, quizá, de pecar de elitismo: de hecho, los dos teatros importantes (el Colón y el Municipal) estaban orientados a la lírica y la dramaturgia, respectivamente.

El espectáculo ofrecido por “el cantor de tangos” no entraba en ninguna de esas dos categorías. Por ello, los contratantes, dueños de la más importante cadena de salas cinematográficas, decidieron adaptar sus salones para la actuación de Gardel y sus guitarristas.

De este modo, el artista debutó en Bogotá el viernes 14 de junio en el Teatro Real, en realidad un cinematógrafo, ubicado en pleno centro bogotano.

En el momento en que Carlos salió a escena, la platea, a pesar de estar integrada por lo más selecto de la sociedad colombiana, comenzó a vitorearlo al mejor estilo circense: ovaciones, gritos, patadas al piso y besos al aire (una constante en las diez actuaciones que realizó allí).

Una señora en primera fila aplaudía con todas sus fuerzas. No parecía importarle su hijo de cinco años que, abrumado por la ocasión, se paseaba peligrosamente por sobre el barandal que dividía el escenario de la platea.

El golpe fue inevitable y tremendo. Gardel, quien había presenciado la caída, se inclinó rápidamente y tomó al niño del suelo.

–Lo siento tanto, señora... –dijo, mientras le alcanzaba al pequeño.

–No importa –replicó la mujer emocionada, abrazando a su llorosa criatura–. Ya puede tener un motivo de orgullo para toda su vida: fue cogido en brazos por Carlos Gardel.

Celedonio Palacios, en cambio, no veía con tanto entusiasmo las actuaciones de Gardel en el teatro: "En el Apolo y el Real hemos estado un poco mal de entradas. La lluvia nos echó a perder la vespertina", le escribía a su esposa, el 13 de junio.

Ahora, diez días después de aquel debut y mientras sorbe su café, el cantor mira por la ventana de su habitación del cuarto piso del Granada con preocupación. Más allá de la iglesia de San Francisco que adorna con su imponente fachada la vista del hotel, esas nubes grises lo incomodan y no puede dejar de pensar en la escena ocurrida en el restaurante la noche anterior.

Díaz había decidido agasajar a la comitiva con una cena en el Tiedde –restaurante de excelsa calidad–, de la cual participaría un grupo selecto de personalidades y amigos. Sin embargo, habría un "invitado" extra, no calculado de antemano. Se trataba de una joven ("una muñequita blanca, de rostro muy pálido, cabellos negros y ensortijados, que no podía contar más de dieciséis años", recordaría Nicolás Díaz). La muchacha había logrado convencer al empresario de que la dejara presentarse en la reunión, pues tenía "algo muy urgente para decirle al señor Gardel". Díaz, entre curioso y divertido, accedió.

Casi a medianoche, y cuando parecía que ya no se iba a hacer presente, apareció. Gardel, anoticiado de su presencia, se acercó y tuvieron una breve entrevista.

Al volver a la mesa, Díaz notó que el semblante generalmente distendido de Carlos estaba cambiado.

–¿Qué te pasa, chico? –inquirió.

–Nada, nada, che. Estoy algo cansado.

–Vamos, a ti te pasa algo. ¿No te gustó la broma?

Gardel sonrió, pero la tensión en su rostro no disminuyó. Pareció que iba a dejar el tema, pero finalmente dijo:

–No, no es nada de eso, es solo que... esa chiquilla me dejó impresionado. Imagínate que, como tú sabes, conversamos tres minutos... pero al despedirme, diciéndole que el lunes nos vamos para Cali en avión, se agarró de mi brazo como una lapa, rompiendo a llorar, diciéndome; "¡No, Carlos, no. No se vaya en avión, por favor. Tuve un sueño espantoso anoche. Por eso insistí en verlo. Soñé con muchos aviones y una gran tragedia".

Los hombres se miraron en silencio. Para Gardel esta escena no era una novedad,

pues ya había vivido situaciones parecidas con anterioridad: mujeres que habían “leído” su porvenir y le anunciaban una horrible muerte en tal o cual viaje, cartas que le señalaban presagios inevitablemente oscuros, etcétera. Sin embargo, algo en la muchacha lo había impresionado.

–Largarto, che –concluyó.

Recordando todo aquello, hoy, 24 de junio, se arrepiente un poco de haber cedido a la pedestre tentación de dormir hasta media mañana. Por ese motivo –y alguna ventaja económica–, han cambiado de compañía de aviación. Es que el vuelo de la S.C.A.d.T.A. con el que en principio habían planeado viajar partía a las seis de la mañana. Además, la carga permitida por la inflexible compañía germana no podía superar los diez pasajeros ni acarrear mucho equipaje. El artista quería salir más tarde y llevar consigo sus tres baúles personales (Gardel sostenía que, a pesar de su tamaño, eran muy livianos, pues se trataba de maletas construidas especialmente en los Estados Unidos para viajes en avión. Pero no hubo caso).

Un representante de otra línea aérea, la S.A.Co., ofreció enseguida un trimotor de la compañía. El viaje, programado para las ocho de la mañana, podía no obstante atrasarse unas horas si Gardel así lo deseaba. Desde Bogotá hasta Medellín sería conducido por Stanley Harvey, y desde aquella ciudad, hasta Cali, Ernesto Samper Mendoza, un pionero de la aviación colombiana y principal accionista de la compañía, se encargaría del pilotaje. Accedían, por descontado, a llevar los baúles requeridos.

El cantor, satisfecho con la solución, aceptó.

Sin embargo, al comentarlo con otros allegados, alguien le aconsejó que tuviera cuidado, pues en Bogotá no convenía salir nunca después de las diez de la mañana, debido al tiempo.

Ahora, mirando por la ventana esa cerrada neblina que adorna las montañas, comprende el consejo. Se encoge de hombros, intentado desestimar la inquietud, apura el café y a sus compañeros:

–Vamos, arriemos la tropa.

Salir del hotel no es tarea sencilla. Anoticiados de la inminente partida del cantor, el vestíbulo se ha ido llenando de gente. Un niño se acerca a Gardel y le obsequia un tiple, un pequeño instrumento de cuerda con incrustaciones de nácar. Carlos agradece el regalo y se lo entrega a Azaff, encargado de manejar el equipaje.

Afuera la cosa es peor, debido a la multitud y el tránsito. El personal les sugiere que salgan por el bar, que cuenta con una puerta lateral a la calle. Los hombres aceptan y logran de esa manera llegar al automóvil que los conducirá hasta el aeródromo.

El recorrido no presenta mayores contratiempos ni demoras: algún peatón que saluda los vehículos mientras estos se trasladan por la Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada, unos cuantos bocinazos al doblar por Boyacá, pero no mucho más. Gardel y sus compañeros se miran satisfechos, pues, de seguir así, podrán emprender el vuelo rápidamente.

Sin embargo, la sorpresa los volvería a esperar en el aeródromo. Como ya viene

siendo una constante en la gira, el "Techo" es una masa bullente de espectadores, anhelantes de dar al "gran cantor argentino" el último adiós. Los hermanos Acevedo, con sus cámaras filmadoras a cuestas, intentan hacerse sitio para impresionar el momento (cosa que, debido a la multitud, no habían podido hacer a la llegada de Gardel a Bogotá). Mujeres de la alta sociedad bogotana, empresarios de la Paramount, periodistas y curiosos completan el cuadro.

Carlos se resigna a enfrentar el momento, esboza la sonrisa que tanto resultado le ha dado –no solo en la gira– y baja del automóvil ante una avalancha de gritos y estallidos de mercurio.

Mientras levanta el brazo a un lado y al otro, recuerda en rápida y desordenada sucesión algunas de las veces en los últimos días que ha debido repetir el gesto aquel: en la llegada a Puerto Rico y Venezuela, ante los gritos de "patrón, patrón" en Cabimas, en la visita del colegio de señoritas en Cartagena, con beso "robado" incluido…

La comitiva avanza con dificultad entre relampagueos ("Una fotografía, señor Gardel"), abrazos y pícaras sonrisas ("Míralo, si es un 'papasote' el señor Gardel"), palmadas y apretones de mano ("Vuelva pronto, señor Gardel").

Victoria Reyes Elicechea, una bella joven colombiana a quien luego de la muerte del cantor le atribuirían erróneamente una relación sentimental con él, resulta fotografiada a su lado a pura sonrisa. Otro tanto sucede con Henry Schwartz y sus hijos, el músico colombiano Efraín Orozco y muchos otros. Para todos y cada uno de ellos Gardel tiene tiempo y paciencia. Y hasta se da un momento para acomodar su bufanda a lunares alrededor de los hombros y encender un cigarrillo, elementos infaltables en su imagen.

–Che, vení acá, "chasirete"… –señala Carlos a un fotógrafo, poco antes de subir–, acercá esa cámara. Quiero hacerme un retrato aquí, solo con el amigo Díaz.

Los hombres se abrazan, deseándose buena suerte ("Un momento por favor... listo").

Ahora sí, todo en orden. Palacios, Schwartz, Corpas Moreno, Azaff, Riverol, Barbieri, Aguilar, Plajas, Le Pera; la comitiva completa sube al trimotor. Gardel, último del grupo, mira a la distancia, quizá pensando en aquellas palabras con las que se despidió del público bogotano desde los micrófonos de "La voz de la Victor" la noche anterior:

> Gracias por amabilidad tanta. Encuentro en las sonrisas de los niños, las miradas de las mujeres y la bondad de los colombianos un cariñoso afecto para mí. Me voy con la impresión de quedarme dentro del corazón de los bogotanos... No sé si volveré, porque el hombre propone y Dios dispone, pero es tal el encanto de esta tierra que me recibió y me despide como si fuera hijo propio, que no puedo decirle adiós, sino... hasta siempre.

El vuelo hasta Medellín resulta tranquilo, sin incidentes. No obstante, Gardel no puede evitar sentir un poco de tensión. Y no es el único. Minutos antes de subir, Aguilar le había confesado de sus dudas con respecto a hacer el viaje en avión.

–Este es el último vuelo que hacemos, Indio –lo tranquilizó Carlos–. Cuando lleguemos a Cali, dentro de una hora, nos bajamos, y ahí sí… que se quemen todos

estos bichos.

Llegan al Olaya Herrera –el aeródromo de Medellín– a las 14:26. Los pasajeros miran por la ventana el paisaje montañoso que rodea la elevada ciudad, siempre primaveral. Paisaje que, por otra parte conocen, pues Gardel y sus guitarristas ya han actuado en dicha localidad pocos días antes de Bogotá (el Teatro-Circo España, suerte de anfiteatro abierto, fue testigo de tres actuaciones memorables). Riverol se sorprende con los pañuelos que ondean a la distancia: se trata de estudiantes de varias escuelas a los que las autoridades han dado la tarde libre para que vayan a saludar el arribo del cantor, aun a sabiendas de que no se quedará más que unos pocos minutos.

Una vez que aterrizan, se produce el cambio de piloto acordado previamente: Samper Mendoza será el encargado de completar el siguiente trayecto. Para tal fin, el piloto colombiano ha salido a las siete de la mañana de Bogotá a bordo de un K-1, junto con Jaime Restrepo y Reinaldo Vélez (directivos de la S.A.Co.) y un pasajero que viaja a Medellín. Al llegar a dicha ciudad, el piloto y sus compañeros se han dirigido al Club Unión, donde Samper desayuna abundantemente, incluyendo un café con leche, pericos, papas fritas y tostadas. Ante la mirada interrogativa y divertida de los otros hombres, el piloto se excusa:

–Es que me he salido de casa solo con un café tinto…

Luego del desayuno, el grupo se dispersa. Restrepo y Vélez parten rumbo a la casa de Joaquín Ángel, donde se hospedarán. Samper, por su parte, decide hacerse un corte de cabello y cambiar de ropa.

Precisamente, eso es lo primero que nota Grant Flynn, aeromozo del F-31 y amigo del piloto, al llegar a Medellín junto con Gardel y su comitiva:

–Vaya, mírate, te has cortado el pelo...

Samper sonríe, al tiempo que se quita la boina para saludar a los recién llegados.

–Adelante, bienvenidos. En la estación los esperan unos sándwiches, los he hecho yo mismo. También hay cerveza dulce, y unas *highball*... A propósito, anoche, en casa de mi señorita novia hemos escuchado su concierto en la radio, Carlos. Lo felicito. A todos, por supuesto.

Tras el breve refrigerio, de vuelta a la ruta. El tanque lleno, y los pasajeros acomodados (excepto Plaja, quien ha ido al baño). El F-31 sale perezosamente del hangar de la compañía y se desplaza por la pista hacia el final de esta, con el fin de tomar carrera. Allí gira y se pone en posición apuntando la trompa hacia el norte. Más allá, a unos quinientos metros, otro trimotor, el Manizales (perteneciente a la S.C.A.d.T.A.) comienza a hacer sus propios preparativos. Hans Ulrich Thom, el piloto, conversa con su copiloto, Hartman Furst, germanos ambos. El ruido dentro de la aeronave es tal, que ambos hombres, más que hablar, gritan. Un pasajero no puede dejar de pensar que el alemán es un idioma ideal para ello. Jorge Moreno, otro de los viajantes, reza en silencio para que nadie se entere.

En el F-31, Samper hace las pruebas de rutina con los motores, encendiéndolos uno por uno. Foster, su copiloto, asiente ante una pregunta de aquel que, debido al ruido,

adivina más de lo que escucha. Tanto suben los decibeles, que Flynn entrega a los pasajeros algodones para los oídos. Asimismo, recomienda que se aten a las sillas (por entonces no existían los cinturones de seguridad).

Por fin el avión carretea, decidido; vuelven a ondear los pañuelos, y Medellín empieza a quedar atrás. Los pasajeros se relajan, mientras aguardan el despegue. Aguilar mastica chicle.

Sin embargo, los metros pasan y aún no se elevan (los trimotores como el F-31 despegaban, por lo general, antes de los quinientos metros). ¿Están demorando más de la cuenta o es solo un juego de la imaginación? Gardel, un poco tentado, señala:

–Che, hermano, pero este aeroplano parece un tranvía del Lacroze.

La respuesta es una risa coral, pero suena destemplada y se pierde en la creciente vorágine de sonidos que surgen de los motores y el fuselaje.

El trimotor acelera, aunque realiza una extraña trayectoria, inclinándose demasiado hacia su diestra. La rueda derecha se eleva apenas, como anunciando el despegue, pero parece cambiar de idea y vuelve a descender. Plaja, que acaba de salir del baño y se ha puesto a charlar con Flynn, observa el peculiar paisaje: la cerca de alambre y un maizal a la izquierda, los hangares y el otro aeroplano adelante, a la derecha, esperando pista. El aeromozo también se distrae con la vista, con ese avión que empieza a ocupar todo el campo visual, pensando al mismo tiempo, sin saber por qué, en su querida Martha, que lo espera en los Estados Unidos.

Le Pera, sentado a la derecha de Gardel, mira la hora en un gesto automático: las tres de la tarde. Alguien tose.

–Oiga, che, piloto –murmura, casi reza, Carlos, mientras siente cómo, bajo el fuselaje, la pista da paso a la tierra–, ¿a dónde nos lleva?



Conclusiones

La notable vida de Gardel

En nuestros días, un artista que llega a convertirse en expresión musical de un pueblo se forja recibiendo el impacto de los medios masivos de difusión: la radio, la televisión, los distintos sistemas que transmiten música nacional e internacional, cada vez más en las páginas de Internet. A este mundo comunicacional complejo y enriquecido, quienes se inician en estos procesos pueden incorporar también múltiples posibilidades de formación musical específica. Esto no define el surgimiento de un artista, pero muestra las posibilidades que el contexto facilita.

En cambio, si se analiza el proceso que va de Charles Romuald Gardes al Carlos Gardel universal y vigente, pocas veces es posible encontrar un artista con tan escasos recursos en su punto de partida –y por ello tan determinado por los distintos recorridos de su vida– devenido en infatigable constructor de una síntesis musical de valor universal como es el tango cantado.

Por eso para entender el arte gardeliano es imprescindible y apasionante recorrer la vida de este hombre y las condiciones excepcionales del contexto, primero en la Buenos Aires de comienzos del siglo xx y, luego, en el movimiento universal de surgimiento de los medios masivos de comunicación, a los que siempre supo apuntar con un instinto y una inteligencia excepcional.

No se puede entender este proceso sin asociarlo estrechamente a la formidable construcción, en pocas décadas, de Buenos Aires, a la expansión de esta ciudad que pasó de una herencia colonial española vigente en su estilo, ritmos y tipos sociales, hasta 1870, a ser una urbe cosmopolita, moderna y con una gran capacidad de integrar a los extranjeros que llegaron desde distintos puntos de Europa con los sectores locales de diversa jerarquía social.

Si bien Charles Romuald Gardes arribaría con su madre Berthe dentro de una corriente importante de inmigrantes provenientes de Francia, la integración al espacio social porteño (denominación profundamente asociada al carácter de la ciudad-puerto, clave en la relación con el interior y el exterior) sería inmediata. Es que dentro de las colectividades extranjeras, los franceses marchaban a la cabeza de la "argentinización" adoptando rápidamente el idioma castellano, cercano al dialecto regional (occitano) que se hablaba en el sur de Francia de donde provenían la mayoría. La escasez de escuelas francesas y la solidez del sistema educativo argentino completaban este rápido proceso de integración de los niños. Además, Berthe tenía la ventaja de haber vivido en su adolescencia en Venezuela (donde ya se hacía llamar Berta), y aunque el círculo de relaciones cercanas era francés, Charles (rápidamente transformado en Carlos) se socializó en esos formidables núcleos de integración que fueron los conventillos, las veredas y las calles de Buenos Aires.

La sociedad de entonces estaba dominada por el imparable ascenso social de los inmigrantes que ocupaban los espacios fabriles, pero que también generaban una red de servicios autónomos que les permitía a muchos de ellos consolidarse económicamente, donde muchos criollos llegados del interior aportaban restos de identidades regionales y encontraban refugio en arrabales que articulaban la ciudad con el campo, pero que también llegaban a los barrios céntricos acompañando el ingreso de los productos que abastecían el creciente del consumo de alimentos o consiguiendo trabajo en la construcción incesante, en los servicios públicos en expansión y tantas otras actividades.

En esta ciudad en ebullición y en construcción física y social, Carlos tomó el lenguaje y el acento local, un castellano saturado de expresiones extranjeras, sobre todo italianas. Su carácter de hijo de madre soltera, que pasaba largas horas en el taller de planchado, lo integró rápidamente a las barras de pibes, y luego de muchachos, embrión de una cultura de hombres solos que lo acompañaría toda su vida, aunque con un contrapeso decisivo: su enérgica madre tenía clara conciencia de que la educación era un factor determinante en el ascenso social. Por eso el muchacho completó sus estudios primarios, aspecto que en esa época cubría a un porcentaje reducido de la población. Además, varios de esos años fueron en un excelente colegio, el San Carlos, donde adquirió un buen lenguaje de comunicación escrita, nociones incipientes de oficios y, a pesar de su carácter travieso, una contención disciplinaria extremadamente útil para su futuro desarrollo laboral.

Para el muchacho, el cruce del ambiente del barrio organizado alrededor del poderoso Mercado del Abasto y el del mundo del espectáculo popular que se plasmó a lo largo de la calle Corrientes completó una rica socialización.

El Abasto era una síntesis de parte importante de los grupos humanos que impulsaban el crecimiento de la ciudad: los italianos, que dominaban la producción en las quintas y gran parte de los locales del mercado, junto con núcleos de españoles, que construían la oferta de hoteles, peringundines, restaurantes y fondas, donde se alimentaban quienes llegaban al lugar. Pero también estaban los peones de las quintas, los carreteros, expresión de un interior articulado rápidamente a la urbe demandante. En el barrio –además de los negocios de todo tipo–, los cafés, teatros, cines, centros filodramáticos, salones de baile y prostíbulos generaban espacios para el ocio y la diversión. El juego como pasión popular, las kermeses y las grandes fiestas de carnaval terminaban configurando un rico mundo social y cultural.

La calle Corrientes fue el símbolo dominante de un mundo del espectáculo variado, donde las grandes compañías de ópera, zarzuela y teatro se hacían presentes en forma continua, atraídas por una demanda solvente que solo tenía semejanza con la de París y Nueva York. El Carlos adolescente recibirá este formidable impacto musical en directo, y ello marcará para siempre su sensibilidad musical.

Junto a la socialización escolar que lo dotó de herramientas básicas, la pasión por la música y el espectáculo que vivió en forma directa en esta zona de esta Buenos Aires lo

empujó a buscar, en ausencia de una presencia paterna, modelos sustitutos en los hombres que dominaban los ambientes populares. Los payadores aparecían entonces como gigantes de la palabra, y a ellos se sumaron incipientes cantores de un criollismo de fusión, en que Villoldo y Gobbi marcaban senderos relevantes. Carlos recorría sus huellas, pero avanzar significaba un largo aprendizaje, un intenso trabajo. Y mientras tanto había que sobrevivir.

En plena juventud, la ciudad cosmopolita lo apoyaba también en estos aspectos. Superadas las primeras etapas adolescentes de rebeldía juvenil, de abandono de la pieza con su madre, de amoríos temporarios y de recorridos prostibularios, los intentos de mantenerse con su incipiente arte musical primarán sobre los escasos trabajos formales a los que lo empujaba su madre.

Le hubiera sido difícil mantenerse en esta perspectiva sin el apoyo incondicional de Giggio Traverso y sin la red de relaciones construidas desde los comités del Partido Conservador. En la cantina de Giggio en el Abasto encontró, además de un protector hermano mayor, un proveedor de la abundante comida que forjaría para siempre el gusto básico del paladar del artista, pucheros y pastas, y que al mismo tiempo determinaría su obesidad inicial, con la que tuvo que convivir y luego superar mediante un intenso trabajo físico. Asimismo, a través del hermano de Giggio, don Constancio, se articuló con el espacio de los comités políticos, donde la presencia de payadores y cantores criollos era parte de las estrategias de captación de los votos urbanos. Aquí el artista empezó a encontrar el reconocimiento básico de un público que se veía reflejado en este criollismo incipiente. Las "ruedas" por los cafés, casas de baile o en viviendas particulares se sumaron a las actuaciones en los comités, y las pequeñas retribuciones permitían cubrir los pequeños gastos del día a día. Su recorrida por la zona y su proyección desde la fonda de los Traverso o desde los comités le valdrán su primer sobrenombre: el Morocho del Abasto.

En una ciudad desbordada por las colectividades extranjeras, el primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810 concentrará las energías de las clases sociales dominantes para construir una identidad argentina. La reivindicación simultánea de los vínculos históricos con España y el rescate de la obra literaria del *Martín Fierro* como reivindicación tardía del gaucho, legitimarán fuertemente a los cantores "criollos".

Así comienzan a surgir dúos, tríos o cuartetos criollos, que impulsan algunas influencias externas, tradiciones en zonas del interior, necesidades de sumar voces para hacerse escuchar en una época en que no existían sistemas de amplificación eléctrica. Gardel trata de integrarse y se inicia conformando un dúo con su amigo Francisco Martino, con quien en 1912 realiza una gira por los pueblos de la provincia de Buenos Aires: duro fracaso de dos desconocidos que a penas consiguen financiar su comida y su retorno en tren.

Aquí ya se advierte, sin embargo, la templanza del artista. Había conocido hacía poco tiempo a José Razzano, otro cantor que, como él, recorría los boliches buscando

sobrevivir, y al que se lo llamaba el Orientalito, por su origen uruguayo.

Razzano, por sus características, será fundamental para Gardel al abrirse paso en la carrera artística. Tres años mayor que él, pero de vida más ordenada, tenía un recorrido artístico más temprano e importantes vinculaciones con los comités conservadores y los centros tradicionalistas. Será un capital inicial imprescindible para comenzar el camino. Con él, Martino y el Víbora Salinas recorren de nuevo el interior. Fracasan –si de grandes repercusiones se trata–, pero Gardel crece incesantemente en su desarrollo musical, y en la conmovedora libreta de viaje donde recorta ilusionado sus primeras apariciones públicas registradas en los diarios locales, aparece con toda claridad la fortaleza con que encara su crecimiento artístico. En este periplo se advierte que Carlos Gardes, como aparece en ciertos periódicos locales, cambia su nombre por el nombre artístico de Carlos Gardel.

En su retorno, un debut fortuito con Razzano en el lujoso cabaret Armenonville, que reafirma que los intérpretes “criollos” tenían amplia acogida en las clases altas porteñas, inicia el camino. Inmediato paso para actuar como cierre musical en el Teatro Nacional en la obra presentada por Elías Alippi. Fue un 8 de enero de 1914 y esta fecha marca el comienzo de una carrera artística de repercusión masiva que solo se interrumpirá con la muerte.

Desde entonces, el afianzamiento del dúo para actuar en los “fin de fiesta”, en los entreactos de distintas compañías de teatro o compartiendo en los espectáculos de varietés el cartel con otros artistas, cambia sustancialmente el panorama. No solo comienzan a ser conocidos, sino que además reciben los beneficios de ser parte de compañías de actores más famosos que les abren nuevos espacios. Actúan ahora en teatros importantes, a diferencia de los salones y clubes que los habían recibido anteriormente.

El éxito inicial en Buenos Aires les abre lugar en el interior del país. Rosario, Córdoba y ciudades menores de las provincias de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba recibirán desde 1914 sus continuas visitas, y hasta 1923 el dúo se presentará en cincuenta y tres localidades. Se ganan así con su continuo esfuerzo el nombre de “cantores nacionales” con que se identificaba entonces a este tipo de intérpretes.

Al mismo tiempo, inician sus viajes a otros países latinoamericanos. En junio de 1915 debutan con gran éxito en el Royal Theatre de Montevideo e inician una relación profunda con el Uruguay. En agosto viajan a Brasil con una gran compañía teatral que fracasa en San Pablo y Río por las dificultades del idioma y donde solo se salva el dúo por el lenguaje universal de la música. Del viaje, sin embargo, queda el recuerdo imperecedero de ser acompañados por Enrico Caruso, que elogia las interpretaciones de Gardel y le da valiosos consejos para su carrera.

No obstante, en su retorno a las actuaciones en Buenos Aires pegarán un salto de calidad musical. Se incorpora como acompañante en guitarra el Negro José Ricardo, que refuerza notablemente la parte instrumental y a la vez libera a Gardel y le permite concentrar lo fundamental de su actuación en el canto.

Una gira por Chile en octubre de 1917, con poca repercusión, los convence de que su público, por el momento, está delimitado por el interior del país, Buenos Aires y Uruguay. A este mercado apuntan sus constantes actuaciones, pero, sobre todo, la grabación de sus primeros discos como dúo, iniciadas en abril de 1917.

Para confirmar su creciente popularidad, Gardel es llamado en 1917 para trabajar como primer actor de la película *Flor de durazno*. Dado que todavía era la época del cine silente, es obvio que no lo convocaban por sus dotes de cantor, pero la gestualidad con que acompañaba sus canciones, las que interpretaba con profundo sentido actoral, y pequeños parlamentos en actuaciones integradas a las compañías teatrales con que se presentaban convencieron a los productores de la película de sus posibilidades como actor.

La destacada publicidad en los diarios consolidó su proyección. Gardel estaba muy excedido de peso, pero en esa época eso no era un inconveniente. Basta observar los físicos de los actores y actrices de teatro de la época y de los cantantes, tanto de ópera como populares. Por otra parte, Julio Scarcella, el galán que había trabajado en el gran éxito cinematográfico de la época, *Nobleza gaucha*, basaba su éxito con el público femenino en su robustez, que en los patrones actuales sería claramente asimilada a gordura. Será en la década del veinte que los prototipos de galanes del cine norteamericano irían imponiendo otro tipo de físico como modelo y, por cierto, Gardel tomaría debida nota y comenzaría un intenso esfuerzo por afinar su figura.

El dúo actuaba permanentemente en diversos teatros de Buenos Aires: el Esmeralda, el Empire, el San Martín, donde rotaban sus actuaciones. Una noche de agosto, Gardel estrenó como solista *Mi noche triste*, que, por su poética con contenido lunfardo y por la forma interpretativa, es considerado el inicio del tango actual.

Las interpretaciones de los tangos en el dúo correrían de forma exclusiva a cargo de Gardel, quien les iría dando una modulación cada vez más personal.

Consolidada la actividad artística en el espacio rioplatense, comenzaban a escucharse ofrecimientos de viajar a España, donde la música criolla y el tango empezaban a ganar terreno. Pero Gardel tropezaba allí con un tema que lo preocupaba cada vez más: su situación legal era endeble.

Nacido en Francia, no había tenido que afrontar el servicio militar obligatorio en la Argentina, pero, siguiendo el ejemplo de la mayoría de los inmigrantes extranjeros, no se había nacionalizado. La situación se agravó al desatarse la Primera Guerra Mundial, y en la que se vio involucrada Francia. Gardel era técnicamente un *omitido*, por no estar inscripto en el consulado francés en la Argentina, pero el conflicto bélico lo transformó, desde 1915, en un *insumiso*, lo cual en caso de ingresar a territorio francés lo hubiera colocado en una peligrosa situación.

Al no poder exhibir su documentación francesa y no ser argentino de nacimiento, el cantor tenía bloqueada la posibilidad de disponer de un pasaporte para viajar a Europa. Pero sus amistades encontraron un resquicio: la laxa legislación uruguaya que permitía obtener en el exterior de este país, con meras declaraciones de testigos cualesquiera, un

certificado justificativo para circular en el exterior, aunque no válido en Uruguay, con tan solo un año de validez. Gardel obtiene uno, en el que sostiene ser Carlos Gardel (nombre de fantasía) e inventa padres imaginarios, ambos de apellido Gardel, falsea su edad y señala que era nacido en Tacuarembó, lejano sitio para la época, que ni él ni Razzano conocían. Con este papel expedido el 8 de octubre de 1920, el artista obtiene la Cédula de Identidad de la Policía Federal Argentina. Más adelante, con este documento se presenta en marzo de 1923 ante la justicia argentina pidiendo nacionalizarse. Se le expide así su libreta de enrolamiento como ciudadano argentino y luego su pasaporte. En ambos documentos se mantendría el dato inventado en que se señalaba que era de origen uruguayo y nacido en Tacuarembó.

Más allá del fraude documental que hasta su muerte lo llevaría a hacer confusas declaraciones sobre su lugar de nacimiento y que daría lugar en años recientes a alguna polémica estéril sobre este hecho, lo importante es señalar que, desde el punto de vista de su voluntad, es claro que Gardel escogió la nacionalidad argentina, lo cual es coherente con su integración plena al país donde se formó humana y artísticamente, y del que se convirtió en su máximo referente musical.

Resuelta su situación legal, otro acontecimiento importante corona ese año de 1920: Conoce a Isabel Martínez del Valle, quien todavía no ha cumplido los catorce años y que a comienzos del año siguiente inicia su relación como novia del cantor. Ello se mantendría hasta la muerte de Gardel, aunque sus prolongadas estadías en el exterior del país y su decisión de no contraer matrimonio fueron diluyendo el vínculo. De todos modos, esta fue la única novia "oficial" del artista, a pesar de las múltiples relaciones esporádicas que el cantor mantendría siempre, dentro y fuera del país.

Finalmente, comenzaría el avance artístico sobre Europa, en primer lugar, España, donde el idioma ya había facilitado el desembarco de compañías argentinas de teatro y de músicos.

Junto a la compañía teatral de Matilde Rivera y Enrique de Rosas, debutan en el teatro Apolo de Madrid, en diciembre de 1923. Allí el dúo obtiene buenas repercusiones, con sus canciones criollas y con los tangos que interpretaba Gardel. El dramaturgo Jacinto Benavente y otros españoles famosos que los habían escuchado en Buenos Aires los recibieron cálidamente.

Pero en este viaje se inició una nueva etapa en la vida del cantor. Viajó en tren con Razzano hasta Toulouse, donde su madre se encontraba visitando a la familia francesa. Abuela, tíos, primos, aparecieron súbitamente en su vida, tres décadas después de su partida. Después de esta conmoción afectiva, partieron a París, en un primer reconocimiento de la entonces capital mundial de la cultura y el espectáculo. Esto constituía un aprendizaje acelerado de que había otros espacios sociales y culturales, y al haber sido bien recibidos, vislumbraban las posibilidades que se abrían a futuro.

Una vez que regresaron al país, siguieron las actividades de siempre: actuaciones en diversas ciudades, grabaciones de creciente impacto. Pero el 30 de septiembre de 1924 se sumarían a la creciente difusión de la radio en el país, en un programa especial a las

22 horas donde el dúo presentó sus exitosas canciones. Cuatro días después, Gardel interpretaría un par de canciones acompañado por la orquesta de Francisco Canaro, toda una innovación para la época.

El 30 de septiembre de 1925, después de actuar en el Teatro Colón de Rafaela, Razzano, que apenas había podido participar en una canción, le comunicó a su compañero que se retiraba definitivamente de las actuaciones. Convinieron que el dúo se mantendría en términos comerciales, y a pesar que desde entonces Gardel actuaría como solista, durante mucho tiempo las grabaciones continuaron figurando como del dúo Gardel-Razzano, y el reparto de utilidades continuó. Pero en cuanto a lo artístico, el cantor se volcaría dominantemente a la interpretación de los tangos, aprovechando el surgimiento de temas de mejor calidad.

Su retorno a España, en octubre de 1925, sería decisivo en su inserción internacional. Debutó en Barcelona, con la compañía Rivera-De Rosas. En esta ciudad, con fuerte influencia de París, el tango estaba en pleno ascenso. Las grabaciones de Gardel ya eran conocidas y fue recibido por la alta burguesía local como un ídolo. Con su clásica capacidad para integrarse, el cantor actuó en las radios catalanas interpretando algunas de las canciones que repetiría en el teatro; y hacia fin de año, acompañado por la guitarra de José Ricardo, inicia la grabación de veintiún temas, usando por primera vez el micrófono eléctrico, lo cual significó un gran salto en la calidad de los resultados.

El éxito en la ciudad fue de tal magnitud que permaneció allí dos meses actuando. Amigos, pintores, músicos, futbolistas y otros artistas famosos le permitieron recrear un ambiente que disfrutó intensamente.

Pasaría luego a Madrid y al país Vasco, para completar una gira en que se afirma definitivamente, sobre todo en su auto percepción, como un hombre del espectáculo internacional.

De regreso en Buenos Aires, apoyándose en sus éxitos fuera del país, Gardel se afianza como cantor solista. Suma a otro guitarrista, Guillermo Barbieri. La introducción del micrófono eléctrico en Buenos Aires para sus grabaciones lo entusiasma y además de su nuevo repertorio vuelve a grabar viejos éxitos. Su trabajo es infatigable, y su editor, Max Glücksmann, cubre con sus discos la gran demanda que el artista origina con su evolución y el avance del tango como expresión masiva.

Por entonces, adquiere en la calle Jean Jaures 735 una casa para vivir con su madre. Doña Berta, después de recorrer piezas de conventillos y luego departamentos, tendrá ahora su hogar definitivo. Sus temores sobre la carrera emprendida por su hijo se han evaporado ante el éxito imparable del cantor.

Sin embargo, pesar de sus muy importantes ingresos, Gardel no era cuidadoso con el dinero, lo que incluía tanto una vida de elevados gastos como una generosidad total con sus amigos. Por eso se endeuda con una hipoteca. Pero al fin compartirá una casa propia con su madre, el perro que rápidamente adoptó, y sus guitarristas, con quienes realizaba sus ensayos en la gran sala que daba al frente de la casa, ante el regocijo de los

vecinos de la zona del Abasto, el barrio que Gardel amaba.

Su tercer viaje a España fue en 1927, ya como número independiente de las compañías teatrales argentinas. Luego de su presentación en Radio Catalana el 13 de noviembre, debutó en el Principal Palace como número de fondo de los espectáculos de la época, que combinaban la proyección de una película y números vivos.

Gardel disfrutará intensamente de la ciudad, de su comida, de sus paseos, donde realizará las habituales caminatas para mantener su físico. Luego se desplazará a Madrid para actuar todo diciembre con similar éxito.

Volvería a Barcelona para actuar los próximos meses y grabaría treinta temas, veintiséis de ellos, tangos, en la compañía Odeón. Actuación en radio, presentaciones en teatros y grabaciones en cantidad importante, la fórmula imbatible para afianzar su creciente popularidad. Durante febrero, el artista recorrería distintos teatros del País Vasco, precedido de su fama y acompañado por la venta de sus discos, que se anunciaban en los comercios y en las radios. Había así logrado un gran éxito en tres regiones de España con marcadas diferencias en materia de idioma y cultura.

Habiendo iniciado sus contactos varios meses antes, en mayo finalmente viajó hacia París, a firmar su primer contrato para actuar al año siguiente. Aprovechó para agasajar al seleccionado argentino de fútbol, que se encontraba en esta ciudad para participar en los Juegos Olímpicos. Luego volvería a España por un compromiso ineludible: se había hecho amigo de José Samitier, el ídolo del equipo de fútbol del Barcelona, y el 20 de mayo, en Santander, el equipo azulgrana obtenía el título nacional al batir en la final a la Real de San Sebastián. En el hotel, Gardel acompañó los festejos de jugadores e hinchada con sus canciones.

La constante relación del artista con el boxeo, el *turf* y el fútbol, con sus intérpretes y sus fanáticos era otra de las explicaciones de su popularidad. Su crecimiento artístico no lo distanciaba de estas actividades que disfrutaba genuinamente y lo convertían cada vez más en ídolo, por razones que iban más allá de su arte.

Después de estos siete meses intensos, el cantor retorna a Buenos Aires. Nuevas grabaciones de tangos que fluyen sin cesar y que buscan al cantor para consagrarlos. Incorpora al guitarrista y compositor José María Aguilar y sus "escobas", como le gustaba llamar a sus guitarras, y juntos adquieren el inconfundible color musical que acompañará sus principales grabaciones.

Pero después de las habituales giras y actuaciones, llega el momento de otro gran desafío. En septiembre de 1928 parten rumbo a París para debutar en un espectáculo masivo, una función de beneficencia para las víctimas del huracán que había arrasado la isla francesa de Guadalupe en el Caribe. El éxito es enorme, y mucho tiene que ver con ello la gran cantidad de argentinos que hacen de París la ciudad para visitar. Con el mismo entusiasmo la prensa parisina celebra sus actuaciones destacando su excelsa calidad. El 2 de octubre comienzan sus actuaciones en el Cabaret Florida, las cuales se prolongarían durante tres meses.

Para entender la magnitud de su repercusión en París, hay que señalar que el tango

disputaba ya en esta ciudad con el *jazz* su supremacía como la música más popular, pero el éxito se había restringido a la música y el baile. Con Gardel llegará la primera gran voz del tango, y será admirado por sus discos grabados en Barcelona y reconocido por sus propios colegas de las orquestas típicas que trabajaban en la ciudad.

El artista recuperó de inmediato su idioma natal, no solo para hablar fluidamente, sino también para incorporar canciones interpretadas en francés a su repertorio. Se integró fuertemente a la ciudad, disfrutando de sus amigos allí instalados y forjando nuevas relaciones. Su refinamiento alcanzado en Barcelona muestra un Gardel deslumbrante, con una prestancia física y una atildada vestimenta que incluirá desde atuendos gauchescos hasta el frac; su imagen impactará al gran público internacional y lo integrará al mundo que cruzaba a nobles, magnates y artistas de París.

Grabaría treinta y seis temas con la compañía Odeón. Las ventas fueron masivas, y las principales revistas del espectáculo le dedicaron su portada (los testigos de época recuerdan a gente en las calles silbar los tangos impuestos por el cantor). El éxito lo llevaría a la Riviera francesa, a Montecarlo, donde el juego y el espectáculo convocaban a las clases adineradas de Europa.

Nuevamente en el Empire en París, nuevas grabaciones y actuaciones en el Florida. El primer ciclo en Francia se había terminado y ya nada sería igual en su carrera.

La gran repercusión lo lleva otra vez a España, en abril de 1929. La revista *Tango de Moda* de Barcelona anunciaba la llegada del artista como “la primera figura de la canción popular americana. El cantor de los cantores, por derecho propio. Nadie como él tan solicitado, tan escuchado y tan venerado por las multitudes de ambos continentes”. Después de nuevos éxitos en Barcelona y Madrid, en junio regresa a Buenos Aires.

Gran cantidad de grabaciones, actuaciones en Buenos Aires, giras al interior y Montevideo son la rutina destinada a igualar el impacto obtenido en Europa con el medio local.

El 23 de octubre de 1930 forma parte de uno de los primeros intentos argentinos de sumarse a la incorporación del sonido en el cine. Graba hasta el 3 de noviembre quince cortos con breves diálogos y la interpretación de una canción, acompañado por sus guitarristas Aguilar, Barbieri y el recientemente incorporado Domingo Riverol, que serán estrenados en mayo de 1931. A pesar de que tuvieron buena repercusión, la precariedad técnica de las filmaciones le permitió a Gardel tomar nota de las dificultades que atravesaría la cinematografía local para competir con los avances del cine norteamericano y europeo. Pero el ensayo reforzó sus intenciones de filmar en el escenario internacional, y en sus declaraciones insistió en que lo concretaría a corto plazo. Aunque todavía más fantasía que realidad, ello mostraba la claridad que tenía el artista de que este sería el escenario donde se definiría la elite mundial de los grandes cantantes populares.

Volvería a Francia a fines de 1930. Actuación en el Teatro Empire de París, un ámbito mucho más importante que el espacio del cabaret Florida inicial, y de allí al

famoso Palais de la Mediterranee, el casino que congregaba a las elites mundiales, donde alternando con la célebre Mistinguett obtuvo nuevos éxitos incorporando algunas canciones en francés. Recibió la visita de su gran amigo, el jockey Irineo Leguisamo y reforzó sus lazos con Sadie Baron Wakefield, una multimillonaria norteamericana que sería muy importante para el apoyo financiero a sus películas.

Chaplin concurría a escucharlo y terminaron entablando una amistad que perduraría en el tiempo. El director, que estaba en la cumbre de su éxito internacional, le aconsejó que se dedicara al cine, y ello debió ser muy importante para el cantor.

Julio de Caro, que inició con su orquesta actuaciones en este casino, fue presentado por un elegante Gardel, de impecable frac y correcto francés. Como diría el famoso músico, se había producido un milagro de evolución en su refinamiento, dejando en el olvido aquel Morocho del Abasto.

Gardel volvió a París decidido a filmar. Lo consiguió sumando diversos factores. El apoyo económico del grupo vinculado con los Wakefield y una alianza con la compañía de revistas del Teatro Sarmiento de Buenos Aires que se encontraba de gira fueron decisivos. Con Gloria Guzmán, Rosa Bozán y Pedro Quartucci, que integraban la compañía, el compositor uruguayo Gerardo Matos Rodríguez y la Orquesta de Julio de Caro se integró un equipo artístico relevante. Paramount aportó los importantes estudios instalados en Joinville, cerca de París, y, dadas las condiciones de la época, Gardel logró un avance relevante en relación a su futuro artístico. Se filmó así en mayo de 1931 *Luces de Buenos Aires*. Bastó que el artista interpretara *Tomo y obligo* para que apareciera con toda su fuerza el actor-cantor, y para que el público de distintos países –España, América Latina y los Estados Unidos–, por primera vez en la historia del cine, alborotara las salas de proyección obligando a rebobinar la película y a proyectarla nuevamente. La voz que en muchos países se conocía a través de las grabaciones se asociaría ahora a una presencia de galán-cantor, y la combinación sería explosiva.

En París, los éxitos continuaron en el Teatro Palace y otra vez grabó más discos. Completaría así cincuenta y cuatro temas, la mayoría, tangos.

Su presencia en Francia se prolongó más de un año y medio, y volvió a Buenos Aires en agosto de 1931, donde permaneció solo nueve semanas para cumplir con compromisos discográficos y radiales, y ver a su familia y amigos. Sin embargo, encontró una abierta hostilidad en círculos de la farándula y del periodismo que no soportaban la distancia que Gardel había tomado con el medio local.

Tuvo una clara muestra de estas mezquindades con una nota del 15 de septiembre, del periodista del diario *Crítica*, Carlos Muñoz, que firmaba con el seudónimo de Carlos de la Púa, quién lo atacó de forma virulenta por haber cantado una canción napolitana en el teatro Broadway (lo notable es que el mismo Muñoz era español de origen, y su visión de la evolución del tango se detenía por 1910).

A ello se sumaba el creciente distanciamiento de Gardel con Razzano, dado que este, jugador compulsivo, se había apropiado de dinero que debía rendírsele al cantante en la compañía grabadora.

Así, el artista comprendió que no había marcha atrás. La envidia, poderoso sentimiento de muchos de sus pares y de un sector de los críticos locales porteños, no lo perdonaría. En varias declaraciones, Gardel subrayó el carácter provinciano de la cultura porteña. Solo quedaba seguir impulsando su carrera internacional, y desde ese reconocimiento mantener con sus amigos leales, y con el público que lo idolatraba, sus vinculaciones. Respondió grabando de inmediato la canción napolitana y cuatro canciones en francés para difundir localmente. Incapaz de soportar ambientes hostiles, el 28 de octubre partió hacia París, sin contratos previstos y gozando de unas merecidas vacaciones que aprovechó para recorrer varios países europeos.

Sin embargo, el panorama global era preocupante. La profunda crisis económica iniciada en 1929 a escala mundial había afectado seriamente a las compañías cinematográficas internacionales. Los proyectos estaban paralizados y las negociaciones eran penosas. Gardel hizo algunas actuaciones radiales intercontinentales y grabó discos en Barcelona acompañado por el pianista Juan Cruz Mateo, dado que no pudo viajar con sus guitarristas por falta de recursos.

Un encuentro con el poeta y autor teatral Alfredo Le Pera, que trabajaba en París, devino en una alianza decisiva para la etapa que iniciaba Gardel.

El éxito de *Luces de Buenos Aires* destrabó la nueva etapa cinematográfica del cantor, y entre septiembre, octubre y noviembre de 1932 pudo filmar: *Espérame*, el corto *La casa es seria* y *Melodía de arrabal*. Le Pera se involucró para mejorar los argumentos de ínfimo nivel que llegaban desde los Estados Unidos, y en las dos últimas películas se sumó la actriz Imperio Argentina. Gardel se iba consolidando como actor.

Asimismo, se destacaba el equipo musical convocado y las canciones compuestas con el poeta, entre las que se destacan *Silencio*, que se convierte en un gran éxito internacional junto a *Melodía de arrabal*, *Me da pena confesarlo*, y otras, con la participación de Mario Battistella, Horacio Pettorossi y Marcel Lattés.

El artista ya podía volver a enfrentar con fuerza a sus detractores. Así lo hizo el 30 de diciembre de ese mismo año, retornando al país después de catorce meses.

El año 1933 será de intenso trabajo, recogiendo el enorme espacio que sus actuaciones internacionales y sus películas le habían abierto localmente. Gran cantidad de grabaciones, actuaciones en varias radios y un espectáculo en el Teatro Nacional donde es figura central marcan sus primeros meses en Buenos Aires.

Prolongadas giras por el interior, actuaciones en Buenos Aires y Uruguay cubren la siguiente etapa.

Un hecho relevante se termina de cristalizar en este período: la ruptura económica con Razzano, que obtenía parte importante de los ingresos de Gardel, de sus actuaciones, grabaciones y películas. El artista fue confiando su economía a Armando Defino y, por primera vez, sus enormes ingresos se traducen en lograr amortizar las deudas de la hipoteca de su casa y en generar ahorros para tiempos futuros.

La ruptura con Razzano, que subsidiaba con las comisiones obtenidas del trabajo de Gardel a una importante cantidad de amigos, profundiza en este sector el

enfrentamiento con el artista.

No obstante, se inician negociaciones para actuar en los Estados Unidos. El uruguayo Hugo Mariani, de buena posición en National Broadcasting Corporation (NBC), una de las principales cadenas de radio norteamericanas, impulsa el ofrecimiento de un contrato para actuar en un programa exclusivo de la emisora durante tres meses. El tango casi no había penetrado en esa región, y la oferta era todo un desafío; pero una vez más, Gardel no vacila. Se trataba de avanzar con el único gran mercado internacional occidental que le faltaba cubrir y era una forma de estar cerca de las grandes productoras de cine.

Para cumplir con algunos compromisos artísticos previos, el 7 de septiembre Gardel se embarca hacia Barcelona en compañía de Armando Defino, y luego, a París. Desechadas las posibilidades de seguir filmando en Joinville, por la firme intención del artista de jugar sus fichas a la aventura norteamericana, el 28 de diciembre con Le Pera y Pettorossi llegan a Nueva York. Obtiene un éxito radial importante y recibe elogios significativos de Bing Crosby, Al Jolson, entre otros artistas. Su inserción en la colonia latina de Nueva York ya se había dado con el éxito de *Luces de Buenos Aires* y había gran expectación por sus futuros filmes.

Pero la industria cinematográfica todavía sufría los coletazos de la crisis internacional. Las negociaciones resultaron arduas. Aquí apareció en plenitud la dimensión empresarial que el artista había desarrollado en los últimos años. Se crea la compañía Éxito Producciones, con Gardel al frente, y se firma un acuerdo con Western Electric, Paramount y el respaldo del grupo económico de Sadie Baron Wakefield. El artista comenzó a recibir un monto fijo y un 25% de las utilidades de las películas.

Conforman con Alfredo Le Pera un formidable equipo de trabajo. Por un lado, este desarrolla la línea argumental de las películas y, en función de ello, delinea las letras de las canciones que se incluirán. Pero además emprende la ardua tarea de formar un elenco de artistas para secundar al cantor.

La gran dificultad de distancia con Buenos Aires para esa época dificultaba mucho traer actores argentinos, y para la primera película, *Cuesta abajo*, solo pudo conseguirse a Tito Lusiardo. Hubo que buscar a los pocos actores argentinos que vivían en los Estados Unidos; entre ellos, la ya destacada actriz Mona Maris, aunque hablara el castellano con marcado acento, dado que había abandonado el país de pequeña. En condiciones de trabajo muy duras, pues se filmaba en pocas semanas durante extensas jornadas en las que, además, Gardel y Le Pera terminaban de componer las canciones, el primer filme estuvo concluido en mayo de 1934.

El estreno de la película en el recién inaugurado teatro Campoamor, ubicado en la zona latina de Nueva York, fue apoteósico. Miles de personas dentro y fuera del teatro se agolparon para ver de cerca a Gardel y escuchar cada una de las notables canciones de la película: *Amores de estudiante*, *Criollita decí que sí*, *Cuesta abajo* y *Mi Buenos Aires querido*, que desataron los consabidos reclamos del público obligando a rebobinar la película varias veces para repetir estas interpretaciones. Gardel y sus acompañantes

pudieron evaluar en directo el fenómeno de movilización de masas que el cantor desataba.

Después de la filmación de esta película, siguiendo los patrones de penetración musical de la época, se filmó durante junio y julio *El tango en Broadway*, un intento de comedia musical. El foxtrot *Rubias de Nueva York* sintetizaba este perfil, pero los artistas no resistieron la tentación de incorporar un tema que reflejaba la situación de los emigrados argentinos en este país con *Golondrinas*, una bella canción criolla, como *Caminito soleado*, y notablemente inserta en pleno clima de comedia ese desgarrador testimonio de un amor frustrado que es el tango *Soledad*. Una vez más, la calidad poética, musical e interpretativa desbordaba el nivel promedio de la realización de la película, incluyendo a la mayoría de los mediocres actores que se conseguían para realizarlas.

En diciembre, Gardel será parte de *Cazadores de estrellas* un popurrí de presentaciones de las principales estrellas de Paramount. Allí aportará *Apure delantero buey* y *Amargura*; como siempre, una canción criolla y un tango apuntando a los dos perfiles interpretativos clásicos del artista y también a las demandas musicales de la época en el mundo de habla hispana.

En enero de 1935, en un salto de calidad importante en que mucho tuvo que ver la dirección de John Reinhardt –que reemplazó al veterano director Louis Gasnier y permitió un papel mucho más intenso de Le Pera en la construcción de la película–, se realiza *El día que me quieras*, con Rosita Moreno, una actriz consolidada en el cine de habla hispana, y Tito Lusiardo. Las formidables creaciones de las canciones eclipsan nuevamente cualquier debilidad argumental o de realización. Gardel interpreta una diversidad de ritmos que dejan cada vez más claro el raro privilegio de interpretarlos todos en forma destacada, cualidad que lo convierte en un intérprete cada vez más universal. Desde la rumba *Sol tropical*, las canciones criollas *Caminito soleado* y *Guitarra mía*, los tangos *Volver* y *Sus ojos se cerraron*, hasta la canción *El día que me quieras*, todo forma parte de un deliberado intento de generar creaciones y formas de cantar destinadas a un público universal.

En febrero de ese año, el ritmo febril de trabajo continuó con la filmación de *Tango Bar*. Otra vez Rosita Moreno y Tito Lusiardo, ahora también jerarquizados por la presencia del buen actor Enrique de Rosas. Con crecientes despliegues técnicos y escenografía, la película será beneficiada por otras bellas canciones. La jota *Los ojos de mi moza*, que revela el gran dominio que tenía del género, producto de su amor por la zarzuela y sus reiteradas visitas a España, los tangos *Arrabal amargo* y *Por una cabeza* y la nostálgica canción *Lejana tierra mía*.

Gardel permaneció en Nueva York exactamente quince meses. Además del trabajo febril vivió de manera intensa la vitalidad de esta gran ciudad. No lo conmovió la dimensión de Broadway, donde se concentraba el mundo del espectáculo, pero disfrutó de su oferta de ópera y música académica, de sus películas de vaqueros con sus escenas de golpes de puño, del gran Central Park, donde desarrolló sus interminables

caminatas, y de las cantinas italianas. Allí ofició de cicerone un joven de casi doce años que vivía con sus padres: Astor Piazzolla, quien amaba la música norteamericana, pero que por presión de su padre tocaba el bandoneón actuando en espectáculos. Gardel lo haría trabajar como canillita en el comienzo de la película *El día que me quieras*, y en algún encuentro social el muchacho lo acompañó en *Arrabal amargo*. Una paradoja del destino que juntó a los dos músicos argentinos de mayor repercusión a nivel internacional de todos los tiempos.

Después de una larga preparación, el 28 de marzo de 1935, acompañado por Le Pera, sus guitarristas y personal de apoyo, el artista inició una gira programada para visitar Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Panamá, Cuba y México, según lo anunció él mismo en un disco para promocionarla. La llegada al día siguiente a San Juan de Puerto Rico sería una clara señal de lo que vivirían los artistas en los próximos meses. Siendo apenas las seis y media de la mañana, una gigantesca multitud se acercó al muelle para recibirlos, y la escena se repetiría a lo largo de las calles de la ciudad. Al debutar en el teatro Paramount, miles de personas quedaron sin poder entrar, y Gardel cantará para ellos desde los balcones. Situaciones similares se darán en las actuaciones por el interior de la isla, y la gira prevista para diez días se prolongó a veintidós.

En Venezuela, el entusiasmo no será menor, incluso entre públicos tan diversos como los de Caracas, donde una multitud gigantesca lo recibió en la estación de tren; lo mismo en el interior y con los obreros petroleros de Cabimas.

Un desvío a la isla de Curazao convocará a los habitantes de las distintas islas de las Antillas Holandesas, y chinos, ingleses, holandeses, hindúes y africanos le ovacionarán entusiastamente. Pasarán por Aruba, otra de las islas de las Antillas, donde el peso del idioma español facilitará las actuaciones.

Finalmente parten hacia Colombia e inician sus actuaciones por Barranquillas, Cartagena y Medellín con enorme repercusión. Su gira era un acontecimiento nacional y por eso no extrañó que el 14 de junio, al llegar el avión que los transportaba a Bogotá, una multitud rompiera los cordones de seguridad e invadiera las pistas del aeropuerto El Techo, evitando a último momento el aterrizaje el piloto.

Allí realizarían luego actuaciones memorables en los Teatros Real y Olympia, y una radial conectada a la Plaza Bolívar, con miles de bogotanos presentes.

La gira debía terminar en Cali, donde estaba prevista una actuación de una semana en el Teatro Jorge Isaacs. Para ello, el 24 de junio se embarcarían en Bogotá rumbo a Medellín, donde después de una breve escala seguirían viaje. El accidente del avión que los transportaba cerraría este suceso artístico nunca antes registrado en estas regiones, pues como lo ha señalado el historiador Simon Collier, un fenómeno ligado a la música popular, como el desatado por Gardel en el mundo de habla hispana, solo volvería a vivirse con los Beatles en el período 1963-1970.

La explosiva mezcla de la masiva difusión de sus discos y el éxito inmediato de sus películas en un cine sonoro que recién nacía unificó el sonido inigualable de sus canciones con el perfil de galán cinematográfico que causaba estragos entre las mujeres

y, aun así, provocaba la adhesión masiva de los hombres. Para entender este fenómeno hay que analizar en primer lugar la base inamovible de su vigencia, que es su calidad artística.

Su evolución artística

En mayo de 1953, un nostálgico Julio Cortázar escuchaba, desde su habitación parisina, unos discos de Carlos Gardel. El escritor reflexionaba entonces sobre las ventajas de escuchar al cantor en la victrola, pues "su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas".

En realidad, y haciendo una suerte de canibalismo antropológico, podríamos dividir la trayectoria del cantor en varias etapas. El primer Gardel, el de sus comienzos, apenas llega a nosotros gracias a aquellas grabaciones que supo hacer en 1912 para Columbia. No coinciden los recuerdos y testimonios de amigos con lo que podemos escuchar allí. A aquel Gardel –que recién, y no casualmente, adoptaba su seudónimo artístico– se lo escucha titubeante, limitado, monocorde. Se acompaña pobremente por una guitarra que tocaba él mismo.

Las canciones que Carlos cantaba en esos primeros discos son las que circulan libremente en la Buenos Aires del Centenario: estilos, tristes, tonadas y cifras a las cuales se les adaptan libremente letras de poetas que iban desde Byron hasta Almafuerte o Cepeda, el "poeta divino de la cárcel". Los modestos cantautores –hijos de europeos o europeos ellos mismos– pasaron a portar la bandera del criollismo cantando esta suerte de híbridos que poco o nada tienen que ver con las formas originales.

El aprendizaje musical se dará básicamente en el mundo de los comités, donde los cantores sabrán encontrar su refugio natural. Es en este ámbito que Gardel conocerá, entre otros, al payador José Betinoti, quien a diferencia de sus pares ya manejaba un repertorio fijo. Su perfil de cantor más acabado, con un trabajo en la interpretación que produce en los espectadores emociones más profundas que las que podían aportarle el canto monocorde de la payada, será una influencia decisiva en la carrera de Gardel.

El otro espacio que fogonearía los comienzos musicales de nuestro artista sería el teatro. Desde aquellos comienzos como claque, partiquino y utilero, el joven escucharía y aprendería con los mejores maestros posibles: Emilio Sagi Barba, Enrico Caruso, Titta Ruffo, María Barrientos o Tito Schipa, todos ellos asiduos visitantes de aquella Buenos Aires multifacética. Todo esto no quedaría plasmado en aquellos primeros registros, más allá de algunas pocas insinuaciones de estilo. Había que esperar unos años para empezar a escuchar otra cosa...

El cambio empezará a notarse en los discos de 1917, los primeros grabados a dúo con José Razzano. El cantor aún no se halla maduro, pero algunos recursos ya se hacen notar con más claridad, sobre todo cuando inclina la melodía hacia las notas medias y graves, donde se sentía más cómodo y podía interpretar con mayor facilidad (la forma de cantar de moda por esos años exigía a sus cultores características de tenor ligero, y Carlos era barítono, es decir, una voz que dominaba mejor las tesituras medias del

registro masculino).

"Gardel-Razzano, entonces –continúa Cortázar –: *La Cordobesa*, *El sapo y la comadreja*, *De mi tierra*. Y también su voz sola, alta y llena de quiebros, con las guitarras metálicas crepitando en el fondo de las bocinas verde y rosa: *Mi noche triste*, *La copa del olvido*, *El taita del arrabal*".

El paso de los años fue desplazando la configuración del dúo, opacando paulatinamente a Razzano, hasta su retiro final hacia 1925. Comenzaron entonces los años del Gardel no solo solista, sino fundamentalmente del cantor de tangos. "Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó –nos dice Cortázar–. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes. La diferencia de tono moral que va de cantar '¡Lejano Buenos Aires, que linda que has de estar!', como lo cantaba Gardel, al ululante '¡Adiós, pampa mía!', de Castillo, da la tónica de ese viraje a que aludo. No solo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad".

Carlos Gardel ha abordado un género con escasos antecedentes en relación al canto, de construcción ambigua, rioplatense, pero pergeñado por inmigrantes o hijos de inmigrantes, en cuyos orígenes pesaba mucho más la canción napolitana o el cuplé que los géneros locales. Y lo hará a la edad que Caruso sostenía como ideal para un cantor, entre los treinta y los cuarenta y cinco años, pues antes de eso el artista no tenía "ni el arte ni el corazón requeridos". Es que el tango era un género que, a diferencia de otras formas musicales de la época, requería del cantor una interpretación más trabajada. Las letras tangueras tienen un profundo corte melancólico o nostálgico que unifica a autores tan disímiles como Pascual Contursi, Celedonio Flores o Enrique Santos Discépolo. Pero además de la tristeza que reflejan sus versos, hay también en muchos autores –influenciados por la ópera, la literatura y la poesía– una intencionalidad de crear obras trascendentes; en ese sentido, la voz de Gardel y la temática tanguera se conjugarían a la perfección.

Es indudable que en este sentido *Mano a mano*, de Celedonio Flores, es uno de los puntos más altos de dicha conjunción. Julio Cortázar es elocuente al respecto:

> Talvez prefiero este tango porque da la justa medida de lo que representa Carlos Gardel. Si sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular, desde el encono irremisible hasta la alegría del canto por el canto, desde la celebración de glorias turfísticas hasta la glosa del suceso policial, el justo medio en que se inscribe para siempre su arte es el de este tango casi contemplativo, de una serenidad que se diría hemos perdido sin rescate. Si este equilibrio era precario, y exigía el desbordamiento de baja sensualidad y triste humor que rezuma hoy de los altoparlantes y los discos populares, no es menos cierto que cabe a Gardel haber marcado su momento más hermoso, para muchos de nosotros definitivo e irrecuperable. En su voz de compadre porteño se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar.

A través de *Mano a mano*, o más bien de las dos versiones que Gardel grabó del tema, también podemos percibir otras dimensiones de su evolución.

En la primera, realizada en 1923, Gardel ya muestra más desarrollados aquellos recursos técnicos iniciales, merced a su infatigable búsqueda de nuevos referentes, a la constante grabación, a la amistosa discusión que tiene con los compositores alrededor de tal o cual giro idiomático. El cantor repasa la letra, busca la entonación justa, el giro exacto: se transforma en el "actor del tango", como bien lo definiera alguna vez un periodista uruguayo.

La segunda grabación, hecha cuatro años después, presenta otros elementos que Cortázar, con sus bellas palabras, no alcanza a observar. Muchas cosas han pasado en la carrera del cantor además del ya mencionado eclipsamiento de Razzano: los viajes a Europa, las grabaciones eléctricas, las actuaciones radiales, el cambio de repertorio, la ampliación de los acompañantes de uno a dos y, luego, tres guitarristas. En 1927 Gardel ya es un cantor consumado, seguro de sus recursos, barítono con todas las letras. Aquellos tímidos quiebres y rubatos de su primera época afloran aquí seguros, embelleciendo las frases o generando la pausa dramática que revaloriza la letra, eterna obsesión del cantor-actor.

"Los jóvenes prefieren al Gardel de *El día que me quieras*, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y a volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango* a *Mi Buenos Aires querido*, de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron*".

Aquí no coincidimos con el escritor. En la carrera de Gardel, la proyección internacional aparece como lógica, casi irresistible. Su talento indiscutido a la hora de cantarle a las "madreselvas" y las "percantas" era, de alguna manera, un talento de cabotaje. Sería difícil hablar de Gardel hoy de la manera que lo hacemos si no hubiera trascendido las fronteras rioplatenses, y esto era posible de una única forma: a través de los nuevos medios de difusión y, principalmente, el cine.

No hay dos Gardel, uno de la victrola y otro "de los *pickups* eléctricos", como lo llamaba el autor de *Rayuela* (aquel que coincidía con su mayor gloria, la realización de las películas, pero también con sus mayores renunciamientos y traiciones). Más bien son complementarios. Y hasta inevitables.

Pensar a Carlos Gardel es pensar en la totalidad de su arte. Así como no se puede pensar a Picasso solo por el cubismo olvidando su período azul o a Welles únicamente por *Ciudadano Kane*, no podemos abordar al cantor obviando su etapa cinematográfica.

Y aquí afloran dos aspectos distintos pero complementarios: el Gardel compositor y el Gardel actor.

Sin restarle importancia a aquel intento inicial que fue *Flor de durazno*, ni mucho menos al interesante esfuerzo que implicó realizar los "encuadres de canciones", con la filmación de las películas en París y luego Nueva York, llegó definitivamente la consagración mundial del artista y la transformación de Gardel en la primera estrella

“made in Argentina”.

Carlos había vislumbrado el poder que las películas tenían y sabía que su afirmación como referente internacional dependía del éxito que obtuviera con ellas. Por ello mismo, más que una elección de un repertorio se trató, más bien, de una búsqueda conceptual basada en sus películas: músicas acordes que le permitieran lucirse y que fueran pertinentes al argumento. Esta circunstancia, sumada a una necesidad económica, lo inclinó a volcarse de lleno a la composición (si bien solicitaba permanentemente partituras a Defino vía carta, al fin terminó optando por la opción de hacerlas él mismo). En este aspecto, Alfredo Le Pera nunca ha sido considerado en toda su dimensión. Las letras de Le Pera son sobresalientes tanto desde el punto de vista de la calidad poética como por su sencillez, rompiendo así con el hermetismo del repertorio tanguero con que se identificó al artista hasta entonces y logrando un lenguaje más accesible para la comunidad hispanoamericana.

Otro punto ríspido es el de la creación musical. Que Gardel era un músico de formación autodidacta es indudable. Sus estudios, tanto en el aprendizaje del instrumento como en el canto, fueron esporádicos, discontinuos, superficiales. Sin embargo, es elocuente su capacidad intuitiva a la hora de componer bellas melodías, como *Soledad* o *Por una cabeza*. Efectivamente, Gardel no componía solo, y él mismo lo confesaba sin reparos; incluso Terig Tucci ha explicado cómo eran registradas las melodías que a él se le ocurrían: tocando el elemento principal de una melodía en el piano, ponía un papelito en cada tecla, usando las letras para indicar el orden, y números que marcaban la duración de las notas. Luego estaba la tarea de los compositores de formación académica, quienes no solo transcribían aquel esbozo inicial de Gardel, sino que además completaban las ideas, les daban el formato armónico adecuado, agregaban adornos (ralentandos, trinos, cadencias, etcétera) y creaban la orquestación pertinente.

La creación musical en Gardel era entonces una combinación de su lucidez, que le permitía vislumbrar lo que el público demandaba con el reconocimiento de sus propias limitaciones compositivas, lo que le permitió rodearse de un grupo de profesionales que completaban su trabajo e, incluso, potenciaban sus posibilidades.

En cuanto a su faceta actoral, es evidente que en cada filme Gardel muestra una creciente superación: del gaucho estereotipado de *Luces de Buenos Aires* pasó a encarnar al simpático galán de la comedia *El tango en Broadway*, dando un salto en materia de desenvoltura, expresión gestual y fluidez en el habla. En *El día que me quieras*, las escenas que fusionan actuación y canto reflejan la potencialidad de un actor sensible que, por cierto, ya se había insinuado en las tomas de *Tomo y obligo* y *Cuesta abajo* de filmes anteriores. En *Tango Bar*, la actuación junto a un artista de la talla de Enrique de Rosas lo muestra fortalecido en el perfil de un galán maduro, prototipo que desarrollarían otros artistas de Hollywood en años sucesivos.

Merced a su carisma, pero especialmente al gigantesco esfuerzo de los últimos años, en los cuales debió enfrentar y solucionar en tiempo récord los mil y un problemas que

se pueden ocasionar en un set, habría que decir que el tiempo nos hubiera entregado a un actor sólido y seguro de sus recursos, llegando talvez a equilibrar su capacidad histriónica con sus otras facetas artísticas. Especulación estéril, como todas las especulaciones quizá, pero que junto a los otros elementos de la vida de Gardel nos ayuda a reflexionar sobre el porqué de un artista que conmovió a miles y miles de personas en el mundo entero.

Nuestro relato se acerca al final. Trascendida la persona por el paso inexorable del tiempo, nos queda el legado de su arte, imperecedero y mágico, inscripto en el corazón y la sensibilidad de todos aquellos que, aún hoy, saben apreciar lo genuino por encima de las miserias humanas.

“Hic finit vanitas mundi”:
Aquí terminan las vanidades del mundo.
La historia de Carlos Gardel, en cambio,
no ha hecho más que comenzar.

FILMOGRAFIA

Flor de durazno, 1917

Rodada en Dolores de Punilla (Córdoba) y Buenos Aires, en junio y julio de 1917
Producción: Federico Valle / Patria Film
Dirección: Francisco Defilipis Novoa
Guión: Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), basado en la novela *Flor de Durazno*, del propio autor (1911)
Fotógrafía: Francisco Mayrhoffer
Intérpretes: Carlos Gardel, Ilde Pirovano, Argentino Gómez, Celestino Petray, Diego Figueroa, Pascual Costa, Rosa Bozán, Francisco Amerises, Silvia Parodi
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Coliseo, 28 de setiembre de 1917

Encuadres de canciones, 1930

Rodada en la calle México 832, Buenos Aires, en octubre y noviembre de 1930
Producción: Federico Valle
Dirección: Eduardo Morera
Fotógrafía: Antonio Merayo
Sonido: Ricardo Raffo y Roberto Schmidt
Intérpretes: Diálogos de Carlos Gardel en los respectivos cortometrajes con Arturo de Nava, Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo, Irineo Leguisamo y Francisco Canaro, entre otros. En *Viejo smocking* actúan Inés Murray y César Fiaschi con guión de Enrique P. Maroni
Film: Movietone
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Astral, 3 de mayo de 1931. En dicha oportunidad se estrenaron *El carretero*, *Yira, yira* y *Rosa de otoño*

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Con acompañamiento de las guitarras de José María Aguilar, Guillermo Barbieri y Ángel Domingo Riverol:
El carretero, canción (Arturo de Nava)
Enfundá la mandolina, tango (F. Pracánico-H. Suviría Mansilla)
Canchero, tango (A. de Bassi-C. Flores)
Añoranzas, vals (J. M. Aguilar)
Padrino pelado, tango, (E. Delfino-J. Cantuarias)
Tengo miedo, tango (J. M. Aguilar-C. Flores)
Yira, yira, tango (E. S. Discépolo)
Mano a mano, tango (C. Gardel-J. Razzano-C. Flores)
Con acompañamiento de la orquesta típica de Francisco Canaro:
Viejo smocking, tango (G. Barbieri-C. Flores)
Rosa de otoño, vals (G. Barbieri-J. Rial)

Luces de Buenos Aires,1931

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en mayo de 1931
Producción: Paramount
Dirección: Adelqui Millar
Argumento: Luis Bayón Herrera y Manuel Romero
Fotografía: Ted Palhe
Música: Gerardo Matos Rodríguez
Intérpretes: Carlos Gardel, Sofía Bozán, Gloria Guzmán, Vicente Padula, Pedro Quartucci, Carlos Baena, Kuindos, Jorge Infante, Narita Angeles, José Agueras y otros
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Capitol, 23 de septiembre de 1931

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Acompañado en guitarras por Guillermo Barbieri y Ángel Domingo Riverol:
El rosal, canción (G. Matos Rodríguez- M. Romero)
Acompañado por Julio De Caro en violín, Pedro Laurenz en bandoneón y Francisco de Caro en piano:
Tomo y obligo, tango (C. Gardel-M. Romero)

Espérame (Andanzas de un criollo en España), 1932

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en septiembre de 1932
Producción: Paramount
Dirección: Louis Gasnier
Guión: Alfredo Le Pera
Fotografía: Harry Stradling
Música: Carlos Gardel, Marcel Lattès y Don Aspiazú
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Goyita Herrero, Lolita Benavente, Jaime Devesa, Manuel París, León Lallave, José Argüelles, Manuel Bernardós, Matilde Artero
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Real, 5 de octubre de 1933

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Acompañado por la orquesta cubana de Don Aspiazú y por Horacio Pettorossi en guitarra:
Por tus ojos negros, rumba (Don Aspiazú-A. Le Pera-C. Lenzi), en una de las interpretaciones, a dúo con Goyita Herrero
Me da pena confesarlo, tango (C. Gardel-A. Le Pera-M. Battistella);
Criollita de mis ensueños, zamba (C. Gardel-A. Le Pera-M. Battistella)
Estudiante, tango (C. Gardel-A. Le Pera-M. Battistella).

La casa es seria (cortometraje), 1932

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en octubre de 1932
Producción: Paramount
Dirección: Jaquelux
Argumento: Alfredo Le Pera
Música: Carlos Gardel y Marcel Lattès
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Imperio Argentina, Lolita Benavente, Josita Hernán, Manuel París
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Suipacha, 19 de mayo de 1933

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Recuerdo malevo, tango (C. Gardel-A. Le Pera)
Acompañado por la orquesta que dirige Juan Cruz Mateo, y *Quiéreme*, canción (A. Lattès-C. Gardel-A. Le Pera), acompañado por la orquesta cubana de Don Aspiazú.

Melodía de arrabal, 1932

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en octubre y noviembre de 1932
Producción: Paramount
Dirección: Louis Gasnier
Guión: Alfredo Le Pera
Fotografía: Harry Stradling
Música: Carlos Gardel, José Sentis, Marcel Lattès, Horacio Pettorossi y Raúl Moretti
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Imperio Argentina, Vicente Padula, Jaime Devesa, Manuel París, José Argüelles, Helena D'Algy, Felipe Sassone y otros

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Melodía de arrabal, tango (C. Gardel- A. Le Pera-M. Battistella)

Mañanita de sol, canción (C. Gardel- A. Le Pera- M. Battistella) Interpretada a dúo con Imperio Argentina
Cuando tú no estás, canción (C. Gardel-A. Le Pera- M. Lattès- M. Battistella)
Silencio, tango (C. Gardel- A. Le Pera- H. Pettorossi)

Imperio Argentina interpreta los siguientes temas:
No sé porque, tango (J. Sentis)
La marcha de los granaderos (texto en castellano de A. Le Pera y M. Battistella)
Acompañados por la orquesta dirigida por Juan Cruz Mateo
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Porteño, 5 de abril de 1933

Cuesta abajo, 1934

Rodada en los Estudios Paramount en Long Island, Nueva York, en mayo de 1934
Producción: Éxito Corporation, Inc / Paramount
Dirección: Louis Gasnier
Guión: Alfredo Le Pera
Fotografía: George Webber
Dirección Musical: Alberto Castellano
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Mona Maris, Vicente Padula, Anita del Campillo, Manuel Peluffo, Carlos Spaventa, Alfredo Le Pera, Jaime Devesa

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Amores de estudiante, vals (C. Gardel- A. Le Pera)
Por tu boca roja, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Criollita decí que sí, cifra (C. Gardel- A. Le Pera)
Cuesta abajo, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Mi Buenos Aires querido, tango (C. Gardel- A. Le Pera)

Carlos Spaventa interpreta los siguientes temas:
En los campos en flor, zamba (C. Gardel- A. Le Pera)
Olvido, estilo (C. Gardel- A. Le Pera)

Mona Maris y Carlos Gardel bailan el tango *Viejos tiempos* (C. Gardel- A. Le Pera)
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Monumental, 5 de septiembre de 1934

El tango en Broadway, 1934

Rodada en los Estudios Paramount en Long Island, Nueva York, en junio y julio de 1934
Producción: Sello Éxito Corporation, Inc / Paramount
Dirección: Louis Gasnier
Guión: Alfredo Le Pera
Fotografía: William Miller
Dirección Musical: Alberto Castellano
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Trini Ramos, Blanca Visher, Vicente Padula, Jaime Devesa, Manuel Peluffo, Agustín Cornejo, Carlos Spaventa, Suzanne Dulier, Alberto Infanta, Carlos Gianotti, José Moriche

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Rubias de Nueva York, foxtrot (C. Gardel- A. Le Pera)
Golondrinas, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Soledad, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Caminito soleado (C. Gardel- A. Le Pera)

Agustín Cornejo interpreta los siguientes temas:
Chinita (A.Cornejo)

Qué me importa (A.Cornejo)
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine-teatro Broadway, 12 de marzo de 1935

The Big Broadcast of 1936 (Título en castellano: Cazadores de Estrellas, 1934)

Rodada en los Estudios Paramount en Long Island, Nueva York, en diciembre de 1934
Producción: Adolph Zukor / Paramount
Dirección: Norman Taurog y Theodore Reed
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Jack Oakie, Ray Noble y su orquesta, Richard Tauber, Bing Crosby, George Burns, Los niños cantores de Viena, Mary Boland, Ethel Merman y otros

Carlos Gardel participa en dos sketches secundado por Celia Villa, Manuel Peluffo y Carlos Spaventa

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas (interpretados en inglés, castellano y francés para las distintas versiones):
Apure delantero buey, canción (C. Gardel- A. Le Pera)
Amargura, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Astor Corrientes, 30 de abril de 1936

El día que me quieras, 1935

Rodada en los Estudios Paramount en Long Island, Nueva York, en enero de 1935
Producción: Éxito Corporation, Inc / Paramount
Dirección: John Reinhardt
Fotografía: William Miller
Guión: Alfredo Le Pera
Dirección musical: Terig Tucci
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Rosita Moreno, Tito Lusiardo, Manuel Peluffo, José Luis Tortosa, Francisco Flores Del Campo, Fernando Adelantado, Suzanne Dulier, Celia Villa, Agustín Cornejo, Alberto Infanta, Astor Piazzolla y otros

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Suerte negra, vals (C. Gardel- A. Le Pera), en trío con Tito Lusiardo y Manuel Peluffo
Sol tropical, rumba (T. Tucci- A.Le Pera)
El día que me quieras, canción (C. Gardel- A. Le Pera), a dúo con Rosita Moreno
Sus ojos se cerraron, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Guitarra mía, canción (C. Gardel- A. Le Pera)
Volver, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Broadway, 16 de julio de 1935

Tango Bar, 1935

Rodada en los Estudios Paramount en Long Island, Nueva York, en febrero de 1935
Producción: Éxito Corporation, Inc / Paramount
Dirección: John Reinhardt
Fotografía: William Miller
Guión: Alfredo Le Pera
Dirección musical: Terig Tucci
Sistema sonoro: Western Electric
Intérpretes: Carlos Gardel, Rosita Moreno, Enrique de Rosas, Tito Lusiardo, José Luis Tortosa, Manuel Peluffo, Juan D'Vega, Suzanne Dulier, José Nieto, William Gordon, Carmen Rodríguez, Collette D'Arville y otros

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas:
Por una cabeza, tango (C. Gardel- A. Le Pera)

Los ojos de mi moza, jota (C. Gardel- A. Le Pera)
Lejana tierra mía, canción (C. Gardel- A. Le Pera)
Arrabal amargo, tango (C. Gardel- A. Le Pera)
Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Suipacha, 22 de agosto de 1935

1 En realidad, el apellido del acompañante de Gardel era Martínez.

2 Nótese que Berta, para disimular que tenía un hijo natural, utilizaba su apellido materno, Camarés, como paterno, y su apellido paterno, Gardes, como el de su supuesto marido fallecido. Mantenía así la ficción de que era viuda.

3 Benavides estuvo presente aquella famosa noche del Armenonville, en 1913.

4 Durante el invierno madrileño, la meseta donde se encuentra la ciudad suele ser azotada por fuertes vientos que provienen de la Sierra de Guadarrama.

5 National Broadcasting Company (NBC) fue creada en 1926 por la Radio Corporation of America (RCA). Operaba las estaciones de radio de RCA, General Electric Company, Westinghouse Electric Corporation y AT&T.

6 Esta es la versión de Mariani. En cambio, Terig Tucci dice que fue *Buenos Aires*, a las 22.30 del 30 de diciembre de 1933.

7 En una carta a Defino, en abril de 1934.

8 *Cafisho*: 'Canfinflero. Rufián que solo explota a una mujer' (Gobello, 1991: 54).

Anexo

Gardel en cifras

Cantidad de canciones grabadas por año:

Año	Cantidad
1912	15
1917	25
1918	5
1919	13
1920	24
1921	22
1922	44
1923	52
1924	60
1925	91
1926	89
1927	93
1928	82
1929	107
1930	98
1931	32
1932	18
1933	72
1934	10
1935	17
Total	**969**

Géneros que cantó y cantidad de cada uno:

Género	**Cantidad**
Tango	645
Vals	59
Canción	49
Estilo	46
Zamba	35
Tonada	20
Shimmy	16
Canción Criolla	15
Milonga	11
Cifra	8
Ranchera	6
Paso Doble	5
Chacarera	4
Fado	4
Foxtrot	4
Foxtrot	4
Bambuco	3
Gato	3
Otros	32
Total	**969**

Géneros que cantó y cantidad por año:



Año	Género	Cant.
1912	Canción	3
1912	Cifra	1
1912	Estilo	8
1912	Vals	2
1912	Vidalita	1
1917	Canción	8
1917	Canción en tiempo de tango	1
1917	Cifra	1
1917	Estilo	9
1917	Gato	1
1917	Tango	1
1917	Zamba	4
1918	Bambuco	1
1918	Canción	3
1918	Tango	1
1919	Bambuco	1
1919	Cueca	1
1919	Estilo	4
1919	Media Cifra	1
1919	Tango	1
1919	Tonada	1
1919	Vals	3
1919	Zamba	1
1920	Bambuco	1
1920	Canción	2
1920	Cifra	1
1920	Cueca	1
1920	Estilo	2
1920	Fado	1
1920	Milonga	3
1920	Serenata	1
1920	Tango	6
1920	Tonada	2
1920	Vals	2
1920	Zamba	2
1921	Canción	3
1921	Chacarera	1
1921	Estilo	2
1921	Fado	1
1921	Gato	1
1921	Tango	8
1921	Tonada	3
1921	Zamba	3
1922	Canción	3
1922	Estilo	2
1922	Fado	1
1922	Milonga	1
1922	Pasillo	1
1922	*Shimmy*	1
1922	Tango	20
1922	Tonada	6
1922	Triunfo Campero	1
1922	Vals	4
1922	Zamba	4
1923	Canción	3
1923	Estilo	2
1923	*Fox Shimmy*	1
1923	*Shimmy*	1
1923	Tango	34

1923	Tonada	2
1923	Triste	1
1923	Vals	3
1923	Zamba	5
1924	Camel Trot	1
1924	Canción	2
1924	Foxtrot	3
1924	*Shimmy*	3
1924	Tango	45
1924	Vidalita	1
1924	Zamba	5
1925	Balada Rusa	1
1925	Cifra	1
1925	Chacarera	1
1925	Danza	1
1925	Estilo	3
1925	Foxtrot	1
1925	Gato	1
1925	Marcha	1
1925	*Shimmy*	5
1925	Tango	66
1925	Tonada	2
1925	Vals	3
1925	Zamba	5
1926	Chacarera	1
1926	Estilo	2
1926	Milonga	2
1926	Paso Doble	2
1926	*Shimmy*	1
1926	Tango	80
1926	Vals	1
1927	Balada Rusa	1
1927	Canción	2
1927	Canción Campera	2
1927	Canción Criolla	2
1927	Chacarera	1
1927	Estilo	2
1927	*Shimmy*	2
1927	Tango	77
1927	Vals	4
1928	Canción Criolla	1
1928	Cifra	1
1928	Foxtrot	3
1928	*Shimmy*	3
1928	Tango	66
1928	Vals	7
1928	Zamba	1
1929	Canción	1
1929	Canción Criolla	5
1929	Estilo	4
1929	Paso Doble	2
1929	Tango	82
1929	Vals	11
1929	Zamba	2
1930	Canción	2
1930	Canción Criolla	1
1930	Estilo	4
1930	Fado	1
1930	Foxtrot	1
1930	Gato Patriótico	1
1930	Milonga	1
1930	Paso Doble	1
1930	Ranchera	3
1930	Tango	72

1930	Triunfo Campero	1
1930	Vals	10
1931	Canción	3
1931	Canción Foxtrot	1
1931	Canción Napotana	1
1931	Cifra	1
1931	Ranchera	2
1931	Tango	21
1931	Vals	3
1932	Canción	3
1932	Canción Criolla	1
1932	Tango	13
1932	Tonada Salteña	1
1933	Canción	9
1933	Canción Bambuco	2
1933	Canción Criolla	2
1933	Canción Francesa	1
1933	Cifra	1
1933	Estilo	2
1933	Milonga	4
1933	Pasillo Colombiano	1
1933	Ranchera	1
1933	Rumba	1
1933	Tango	35
1933	Tonada	4
1933	Tonada Salteña	1
1933	Vals	5
1933	Zamba	3
1934	Canción Criolla	1
1934	Cifra	1
1934	Tango	6
1934	Vals	1
1934	Zamba Canción	1
1935	Canción	2
1935	Canción Criolla	2
1935	Jota	1
1935	Rumba	1
1935	Tango	11
	Total	351

Porcentaje de géneros, divido en tango, canciones argentinas, americanas y europeas:

Género	Cantidad
Tango	66,6%
Canciones argentinas	27,3%
Canciones americanas	4,4%
Canciones europeas	1,7%
Total	**100%**

Progreso del acompañamiento instrumental de Gardel a lo largo de los años:

Año	Acompañamiento
1912	Solista. Acompañamiento propio con guitarra.
1913	Cuarteto, trío, dúo. Acompañamiento propio con guitarra.
1914	Dúo. Acompañamiento del negro Ricardo.
1917	Dúo. Acompañamiento de la orquesta de tango de Roberto Firpo para grabación discográfica.
1920	Dúo. Acompañamiento de dos guitarras: el negro Ricardo y Guillermo Barbieri.
1924	Solista. Acompañamiento de la orquesta de tango de Francisco Canaro para audiciones radiales en Radio Grand Splendid.
1925	Solista. Acompañamiento de tres guitarras: Ricardo, Barbieri, Aguilar.
1928	Solista. Acompañamiento de cuatro guitarras.
1934	Solista. Acompañamiento de orquesta dirigida por Hugo Mariani para la radio NBC.
1934-1935	Solista. Acompañamiento de orquesta dirigida por Terig Tucci para los filmes realizados en la Paramount, Nueva York.
1935	Solista. Acompañamiento de cuatro guitarras.

Bibliografía

Libros, revistas y artículos

Abajian, Guillermo (2003) "Gardel y su técnica vocal", *Todo es Historia*, N.º 431, junio de 2003, Buenos Aires.

Aballe, Guada (2003) *Algo más sobre Gardel*, Corregidor, Buenos Aires.

Abós, Álvaro (2001), *El tábano*, Sudamericana, Buenos Aires.

—— (2008) *Del tiempo de Carlitos. Recuerdos de Gardel y su época,* Editions de la Rue du Canon D'Arcole, Buenos Aires.

Álvarez, Eliseo (1995) *Carlos Gardel. Biografía Autorizada*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

Ardizzone, O. (1984) "Yo fui la única", entrevista a Isabel Martínez del Valle, suplemento "Nuestro Tiempo", diario *Tiempo Argentino*, 15 de julio.

Arias, Pedro Eliseo y Capristo, Leonardo (2003) *Carlos Gardel. Compilación poética. Estudio cronológico 1.ª Parte 1912-1925*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (2004) *Carlos Gardel. Compilación poética. Estudio cronológico 2.ª Parte 1926-1930*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (2005) *Carlos Gardel. Compilación poética. Estudio cronológico 3.ª Parte 1931-1935*, Corregidor, Buenos Aires.

Arteche, Miguel (1985) *Gardel. Tango que me hiciste bien*, Andrés Bello, Santiago de Chile.

Azzi, María Susana y Collier, Simon (2002) *Astor Piazzolla, su vida y su música*, El Ateneo, Buenos Aires.

Baratta, Humberto (1985) *Galería de ex alumnos que han desfilado por el Colegio Pío IX (San Carlos). Cronología de Ceferino Namuncurá y Carlos Gardel*, Inspectoría San Francisco de Sales, Buenos Aires.

Barcia, José (1981) "Alfredo Le Pera, el gran colaborador de Gardel", *Todo es historia* N.° 186, Buenos Aires.

Barcia, José; Fulle, Enriqueta y Macaggi, José Luis (1991) *Primer diccionario gardeliano*, Corregidor, Buenos Aires.

Barsky, Julián y Barsky, Osvaldo (2004) *Gardel. La biografía*, Taurus, Buenos Aires.

—— (2008) *La Buenos Aires de Gardel*, Sudamericana, Buenos Aires.

Barsky, Osvaldo y Gelman, Jorge (2001) *Historia del agro argentino. Desde la colonia hasta fines del siglo XX*, Grijalbo-Mondadori, Buenos Aires.

Battistella, Mario y Le Pera, José (1937) *Carlos Gardel. Su vida artística y anecdótica*, Semec, Buenos Aires.

Bayardo, Nelson (1988) *Vida y milagros de Carlos Gardel*, La República, Montevideo.

—— (2000) *Carlos Gardel. A la luz de la historia,* Aguilar, Montevideo.

Bénard, María Cristina (1986) *El encanto del viejo París*, edición de autor, Buenos Aires.

Benedetti, Hector Ángel (2005) *Gardel en 1912. Historia de sus primeras grabaciones*, Editions de la Rue du Canon D'Arcole, Buenos Aires.

Bernand, Carmen (1999) *Historia de Buenos Aires*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Bertoni, Lilia Ana (1992) "La naturalización de los extranjeros 1887-1893: ¿Derechos políticos o nacionalidad?", *Desarrollo económico*, 32, N.° 125, Buenos Aires.

Bianco, Francisco (1945) *Recuerdos de Carlos Gardel*, Buccheri, Buenos Aires.

Bra, Gerardo (1994) "¿Dónde nació Carlos Gardel?", *Todo es Historia*, N.° 329, Buenos Aires.

—— (1995) *Gardel. La verdad oculta*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (1976) "Barceló, el último caudillo", *Todo es Historia*, N.º 111 , Buenos Aires.

Buela, E.; Puga, B. y Laurenzo, R. (1985) *Gardel. Evolución artística*, Departamento de Estudios de Joventango, Montevideo.

Butazzoni, Fernando (1998) “El fotógrafo de Gardel”, en revista *Viva*, 29 de marzo.

Cabañas Guevara, Luis (1944) *Cuarenta años de Barcelona*, Editorial Memphis, Barcelona.

Cadícamo, Enrique (1975) *La historia del tango en París*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (1988) *Mis memorias*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (1991) *Debut de Gardel en París*, Corregidor, Buenos Aires.

Calderón, Carlos M. (1990) *Carlos Gardel, nuevos aportes para su historia*, Fundación Dr. Osvaldo M. Zarini, Tandil.

Canaro, Francisco (1999) *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Corregidor, Buenos Aires.

Canel, Casto (1969) *Originalidad de Carlos Gardel*, CEAL, Montevideo.

Cantón, Darío (1972) *Gardel, ¿a quién le cantás?*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Cantón, Héctor J. (1994) *Carlos Gardel, artesano-alumno*, Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas.

Caruso, Dorothy (1952) *El gran Caruso*, Siglo Veinte, Buenos Aires.

Castañeda Alippi, Gogó (2002) *Elías Alippi. Memorias*, Editorial Cien, Buenos Aires.

Cavaleri, Paulo (1996) “Argentinos en París”, *Todo es historia*, N.° 353, Buenos Aires.

Collier, Simon (1988), *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*, Sudamericana, Buenos Aires.

Concejo Departamental de Montevideo (1960) *Homenaje a Carlos Gardel*, Dirección de Artes y Letras, Montevideo.

Conosur (1992), *Gardes-Gardel. La verdad de una vida,* Buenos Aires.

Correa, Martín (1995) *Alfredo Le Pera: el poeta brasilero de Gardel*, edición de autor.

Couselo, Jorge M. y Chierico, Osiris (1964) *Gardel, mito-realidad*, A. Peña Lillo, Buenos Aires.

Cruz Kronfly, Fernando (1998) *La Caravana de Gardel*, Editorial Planeta Mexicana, México.

Cutolo, Vicente Osvaldo (1998) *Historia de los barrios de Buenos Aires*, Elche, Buenos Aires.

Daus, Roberto (1998) *Carlos Gardel en imágenes*, Almendra Music.

De Caro, Julio (1964) *El tango en mis recuerdos. Su evolución en la historia*, Centurión, Buenos Aires.

De España, Rafael [s/f] “Gardel en Joinville”, en *Primer Plano*, Centro de Investigaciones Film-Historia, Parc Científic de Barcelona.

Defino, Armando (1968) *Carlos Gardel. La verdad de una vida*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.

Del Campo, Isabel M. (1955) *Retrato de un ídolo. Vida y obras de Carlos Gardel*, Albores Editores, Buenos Aires.

Del Greco, Orlando (1990) *Gardel y los autores de sus canciones*, Akian Ediciones, Buenos Aires.

Delmar, Alberto (1996) *Gardel, el encanto magnético*, Vinciguerra, Buenos Aires.

Del Priore, Oscar (1999) *Yo Gardel*, Aguilar, Buenos Aires.

De Paolo, R. (1995) “El Zorzal criollo en el Barrio San José”, en *Club de Tango*, N.º 20.

De Paula, Tabaré (1967) “Ruggierito: un tango con el dedo en el gatillo”, *Todo es Historia* N.° 6, Buenos Aires.

—— (1969) “Carlos Gardel. Mártir orillero”, *Todo es Historia*, N.º 27, Buenos Aires.

Descalzi, Ricardo (1990) “Carlos Gardel: símbolo y síntesis del tango”, en *Al troesma desde la mitad del mundo*, Trama Editores, Quito.

Díaz, Emilio D. (1999) “Luces de la ciudad. La ciudad en el cine argentino: 1919-1943”, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Comisión de Cultura del Senado de la Nación, Buenos Aires.

Díaz, Nicolás (1935) *Últimos diez días de Gardel (14 al 24 de junio de 1935)*, [s/e], Bogotá.

Donato, Plácido (1995) *Confesiones de un comisario*, Planeta, Buenos Aires.

Eggets, E., (1957) “Cómo conocí a Gardel”, reportaje a Julio de Caro, en revista *Mundo Argentino*, 4 de julio.

Eichelbaum, Edmundo (1985) *Carlos Gardel*, Javier Vergara, Buenos Aires.

Espina Rawson, Enrique (2000) *Disparen sobre Gardel. Toda la verdad, solo la*

verdad y nada más que la verdad. Editions de la Rue du Canon D'Arcole, Buenos Aires.

Esteban, Juan C. (2001) *Carlos Gardel. Encuadre histórico*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (2008), *El tango: vigencia y crepúsculo*, Corregidor, Buenos Aires.

Fakih, Carlos José (1990) "Gardel, perfeccionamiento en el tiempo", en *Todo es Historia*, N.° 282, Buenos Aires.

Febrés, Xavier y Gabancho, Patrícia (1990) *Barcelona, tercera patria del tango*, Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona.

—— (2000) "La época dorada del tango en Barcelona", en Ramón Pelinski (Comp.) *El tango nómade*, Corregidor, Buenos Aires.

Fernández, Augusto (1973) *Por siempre Carlos Gardel*, Latinprens Latinoamericanas, Buenos Aires.

Fernández, A. (1996) *Carlos Gardel para todos*, Ediciones Porteñas, Buenos Aires.

Flores, Rafael (1993) *Carlos Gardel. Tango inacabable*, Catriel, Buenos Aires.

—— (2001) *Gardel y el Tango. Repertorio de Recuerdos*, Ediciones de la Tierra, Madrid.

Folino, Norberto (1966) *Barceló, Ruggierito y el populismo oligárquico*, Falbo Librero Editor, Buenos Aires.

—— (1971), *Barceló y Ruggierito, patrones de Avellaneda*, Centro Editor de América Latina, Col. La historia popular, N.°14, Buenos Aires.

Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires (1986) *Primer encuentro de estudios y debates sobre Carlos Gardel*, Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires.

Gallo, Dante (1986) *Así conocí a Carlos Gardel y a Celedonio Esteban Flores (Cele)*, edición de autor, Buenos Aires.

Gallo, Ricardo (1991) *La Radio, ese mundo tan sonoro*, Corregidor, Buenos Aires.

García Jiménez, Francisco (1951) *Vida de Carlos Gardel. Contada por José Razzano*, Crismar, Buenos Aires.

—— (1976) *Carlos Gardel y su época*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (1994) *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*, Corregidor, Buenos Aires.

Gardes, Elena Irene (1996) *Carlos Gardel y la raíz de mi genealogía*, Corregidor, Buenos Aires.

Gasió, Guillermo (1999) *Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913*, Corregidor, Buenos Aires.

Gayol, Sandra (2000) *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.

Gesualdo, Vicente (1978) "Las bandas militares", en *Todo es historia* N.º 133, Buenos Aires.

Gil, Olga (2002) *100 años de tango al compás del crecimiento de Punta Alta*, Grafimar, Buenos Aires.

Gobello, José (1991) Nuevo diccionario lunfardo, Corregidor, Buenos Aires.

—— (1991) *Tres estudios gardelianos*, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires.

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1999) *Buenos Aires 1910: memoria del porvenir*, Buenos Aires.

González, Abel y Novello, Rubén (1971) *Historia del turf*, CEAL, Buenos Aires.

González Arrilli, Bernardo (1967) *Buenos Aires 1900,* CEAL, Buenos Aires.

—— (1983) *Ayer nomás*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.

González Crespo, Jorge (1997) *Los papeles privados de Gardel*, Ayer y hoy ediciones, Buenos Aires.

González, Joselo (1996) *Gardel antes de Gardel*, Solaris, Buenos Aires.

Gorelik, Adrián (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Provincia de Buenos Aires.

Groppo, Ezequiel (2003) "Gardel y su pasión por el fútbol", en *Todo es Historia*, N.º 431, Buenos Aires.

Guibourg, Edmundo (1978) *Calle Corrientes*, Plus Ultra, Buenos Aires.

—— "La barriada del Abasto", en revista *Lyra*.

Gutman, Margarita y Reese, Thomas (Eds.) (1999) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Eudeba, Buenos Aires.

Guy, Donna (1994) *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1914*, Sudamericana, Buenos Aires.

Huet, Héctor (1995) *Carlos Gardel. El detalle que faltaba*, Corregidor, Buenos Aires.

Jean, Sandrine (2002) *Carlos Gardel et Toulouse*, Tesis de la Universidad de Toulouse Le Mirail, Toulouse, Francia.

Jeancolas, Jean-Pierre (1995) *Historia del cine francés*, Acento Editorial, Madrid.

Klotz, Volker (1995) *Zarzuelas y operetas*, Javier Vergara, Buenos Aires.

Kokubu Munzón, José María (2007) *Mozart y Gardel*, Editorial Dunken, Buenos Aires.

Korn, Francis (1981) *Buenos Aires 1895. Una ciudad moderna*, Ediciones del Instituto, Buenos Aires.

Lefcovich, S. Nicolás (1988) *Estudio de la discografía de Carlos Gardel*, edición del autor, Buenos Aires.

Legido, Juan Carlos (1994) *La orilla oriental del tango. Historia del tango uruguayo*, De la Plaza, Montevideo.

Leguisamo, Irineo (1982) *De punta a punta. Sesenta años en el turf*, Emecé, Buenos Aires.

Le Pera, José (1991) *Carlos Gardel, sus amigos, su última gira*, Corregidor, Buenos Aires.

Li Causi, Tito (1994) *Carlos Gardel no es un mito*, Ramón Puig, Miami.

Liernur, Jorge F. y Silvestri, Graciela (1993) *El umbral de la metrópolis*, Sudamericana, Buenos Aires.

Llanes, Ricardo (2000) *Recuerdos de la ciudad porteña*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (1955) *La Avenida de Mayo*, Guillermo Kraft, Buenos Aires.

Lobato, Mirta Z. (Comp.) (2000) “El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)”, en *Nueva Historia Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires.

Macaggi, José L. (1987) *Carlos Gardel. El resplandor y la sombra*, Corregidor, Buenos Aires.

Manso, Carlos (1999) *Imperio Argentina*, El Francotirador, Buenos Aires.

Marambio Catán, Carlos (1973) *El tango que yo viví. 60 años de tango*, Freeland, Buenos Aires.

Maranghello, César R. (1999) “El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Comisión de Cultura del Senado de la Nación, Buenos Aires.

March, Raúl (1990) *Gardel y la magia de su canto*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

—— (1985) *Gardel. Por qué cada día canta mejor*, Rescate, Buenos Aires.

Mariani, H. (1949) “Cuando Gardel fue a conquistar la meca del cine”, en *Clarín*.

Masseroni, Luis (1985) *Gardel, su vida, su época...*, edición del autor, Buenos Aires.

Mast, Gerald (1976) “La era de los estudios”, en Staples, Donald E., *Antología del cine norteamericano*, Marymar, Buenos Aires.

Mastrovito, Osvaldo (2003) “Gardel en el País Vasco y Cantabria”, *Club de Tango*, N.° 58.

Matamoro, Blas (1969) *La ciudad del tango*, Galerna, Buenos Aires.

—— (1971) *Carlos Gardel*, CEAL, Buenos Aires.

Méndez, Andrés (1999) “El abasto en el corazón de Buenos Aires”, en *Todo es Historia*, N.° 381, Buenos Aires.

Merico, S. (1963) “Gardel y yo”, en diario *El Mundo*, 23 de junio.

Merkin, Marta y otros (1995) *Días de radio*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

Moncalvillo, Mona (1981) *Conversaciones con Edmundo Guibourg. El último bohemio*, Celtia, Buenos Aires.

Monette, Pierre (1992) *Le guide du tango*, Syros/Alternatives, París, 1991.

Morena, Miguel Ángel (1990) *Historia artística de Carlos Gardel*, Corregidor, Buenos Aires.

Muñoz, Matilde (1946) *Historia de la Zarzuela y el Género Chico*, Editorial Tesoro, Buenos Aires.

Muoyo, Adrián (2000) “Gardel y el cine, la otra dimensión del mito”, en revista virtual *Tuxys*, Buenos Aires.

Ochoa, Pedro O. (2003) *Tango y cine mundial*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires.

Olivieri, Ángel (2008) *Historias de tango*, AQL, Buenos Aires.

Oreja, Pablo Fermín (1969) “Ceferino Namuncurá. Un misterio argentino”, en *Todo es Historia*, N.° 26, Buenos Aires.

—— (1999) *Carlos Gardel. Un mito de los argentinos*, Corregidor, Buenos Aires.

Orgambide, Pedro (1985) *Gardel y la patria del mito*, Legasa, Buenos Aires, 1985.

—— (2003) *Un tango para Gardel*, Sudamericana, Buenos Aires.

Ortiz, María S. (1995) *El silencio de Tacuarembó*, De la Plaza, Montevideo.

Ostuni, Ricardo (1995) *Repatriación de Gardel*, Club de Tango, Buenos Aires.

—— y Himschoot, Oscar (1998) *Los cafés de la Avenida de Mayo (Reseña histórica)*, Club de Tango, Buenos Aires.

Páez, Jorge (1970) *El conventillo*, CEAL, Buenos Aires.

Pastor, Aníbal [s/f] "En busca de la infancia de Carlos Gardel", en revista *Platea*.

Payró, Roberto J. (1952) *Evocaciones de un porteño viejo*, Quetzal, Buenos Aires.

Payssé González, Eduardo (1993) *Carlos Gardel. Páginas abiertas*, Distribuidora Oriental de Ediciones, Montevideo.

—— (1995) *Gardel: artista, mito y hombre*, La República, Montevideo.

Pelinski, Ramón (2000) "Nota sobre los comienzos del tango argentino en España", en *El tango nómade*, Corregidor, Buenos Aires.

Pelosi, Hebe C. (1999) *Argentinos en Francia. Franceses en Argentina*, Buenos Aires.

Peluso, Hamlet y Visconti, Eduardo (1990) *Carlos Gardel y la prensa mundial*, Corregidor, Buenos Aires.

Portalet, Ernesto (1996) *El tango en España*, Corregidor, Buenos Aires.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires.

Puccia, Enrique H. (1997) *El Buenos Aires de Ángel Villoldo, 1860-1919*, Corregidor, Buenos Aires.

Pujol, Sergio (1989) *Las canciones del inmigrante*, Almagesto, Buenos Aires.

—— (1991) *Gardel y la inmigración*, Almagro, Buenos Aires.

—— (1994) *Valentino en Buenos Aires*, Emecé, Buenos Aires.

—— (1997) *Discépolo. Una biografía argentina*, Emecé, Buenos Aires.

—— (1999) *Historia del baile*. *De la milonga a la disco*, Emecé, Buenos Aires.

—— (2000) "Muerte y transfiguración del tango", en *Todo es Historia*, N.° 396, Buenos Aires.

Regueira, Norberto (2009) *Caso Gardel*, Proa, Buenos Aires.

Rico Salazar, Jaime (1991) *Carlos Gardel. Su vida y sus canciones*, Centro Editorial de Estudios Musicales, Bogotá.

Ríos, Julio C. y Talak, Ana M. (1999) "La niñez en los espacios urbanos (1890-1920)", en Devoto, Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Taurus, Buenos Aires.

Rivero, Edmundo (1985) *Las voces, Gardel y el canto*, Etlagráfica, Buenos Aires.

Rocha Monroy, Enrique (1997) *...Y el zorzal, cada día canta mejor*, Pucará, La Paz.

Romay, Héctor (2000) *El tango y sus protagonistas*, Bureau Editor, Buenos Aires.

Ruffié de Saint-Blancat, Monique; Esteban, Juan Carlos y Galopa, George (2006) *Carlos Gardel. Sus antecedentes franceses*, Corregidor, Buenos Aires.

Rugnon, Mirna y Guzmán, Clemencia (1995) *Che, Gardel, no sos argentino. Un gran secreto*, Gardelianas, Bogotá, 1995.

Ruiz Albeniz, Víctor (1944) *¡Aquel Madrid! (1900-1914)*, Artes Gráficas Municipales, Madrid.

Sadoul, Georges (1989) *Vida de Chaplin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Sagi Vela, Luis (1998) *La Zarzuela detrás del telón*, El Francotirador, Buenos Aires.

Salas, Horacio (1989) *El tango*, Planeta, Buenos Aires.

Sánchez, C. (1931) "Conversando con Carlos Gardel", en revista *Ideal Film*.

Sarmiento Vargas, Mario (1945) *La verdad sobre la muerte de Carlos Gardel (Lo que ignoran los argentinos)*,

edición de autor, Buenos Aires.
—— [s/f] "La tragedia de Colombia", en *Homenaje universal al cantor de los cinco continentes*, Escuela Gardeleana, Cisplatina, Montevideo.
Sarramone, Alberto (1995) *Los abuelos vascos en el Río de la Plata*, Biblos Azul, Buenos Aires.
—— (1999) *Los abuelos inmigrantes. Historia y sociología de la inmigración argentina*, Biblos Azul, Buenos Aires.
Sassano, Silvana (2001) "Transformación de un espacio urbano: el caso del Mercado de Abasto de Buenos Aires", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, N.° 21, Madrid.
Scobie, James (1986) *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*, Solar, Buenos Aires.
Siete Días (1975) "Andanzas de un morocho y argentino, rey de París", en revista *Siete Días*, N.º 420.
Silva Cabrera, Erasmo (1967), *Carlos Gardel, el gran desconocido*, Ediciones Ciudadela, Montevideo.
—— (1975), *Gardel Oriental. Alegato por la verdad*, El País, Montevideo.
Silva, Federico (1971), *Informe sobre Gardel*, Alfa, Montevideo.
Spinetto, Horacio J. (1985), "Carlos Gardel, regalo y permanencia", *Todo es Historia* N°218, junio de 1985, Buenos Aires.
—— (1990), "Gardel. El mito cumple un siglo", *Todo es historia* N° 282, diciembre de 1990, Buenos Aires.
—— (1995), "La Avenida de Mayo", *Todo es Historia* N° 333, abril de 1995, Buenos Aires.
Tiempo, César (1975), *El último romance de Gardel*, Quetzal, Buenos Aires.
Torre, Raúl O. y Fenoglio, Juan (2005), *Investigación criminalística sobre Carlos*
Gardel, Dos Y Una, Buenos Aires.
Tranchini, Elina M. (1999), "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Comisión de Cultura del Senado de la Nación, Buenos Aires.
Troisi, Fortunato N. (1979), *La Villa Devoto que vi crecer*, ed. del autor, Buenos Aires.
Tucci, Terig (1969) *Gardel en Nueva York*, Webb Press, Nueva York.
Ulanovsky, Carlos y cols. (1995) *Días de radio. Historia de la radio argentina,* Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995.
Varela, Sergio (1998) *Tangos que cantó Gardel*, Distal, Buenos Aires.
Varese, Juan Antonio (1997) *Memorias de José M. Silva, el fotógrafo de Gardel*, Aguilar, Montevideo.
Varios (1994) *Carlos Gardel*, Corregidor, Col. La historia del tango, IX, Buenos Aires.
—— (1994) Las voces del tango, Corregidor, Col. La historia del tango, X, Buenos Aires.
—— (1994) *Los poetas 2*, Corregidor, Col. La historia del tango, XVIII, Buenos Aires.
Vega, Carlos (1944) *Panorama de la música popular argentina*, Losada, Buenos Aires.
Vidart, Daniel (1964) *Esencia y permanencia de Carlos Gardel. Teoría del tango*, La Banda Oriental, Montevideo.
Viguera, Aníbal (1991) "Participación electoral y prácticas políticas de los sectores populares de Buenos Aires, 1912-1922", en *Entrepasados*, N.° 1, Buenos Aires.
Vilá, Pedro (1990) *Un relato para Gardel*, Dunken, Buenos Aires.
Villegas López, Manuel (1947) *El cine francés*, Nova, Buenos Aires.
—— (1957) *Charles Chaplin. El genio del cine*, Taurus, Buenos Aires.
Wilde, José A. (1944) *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Jackson, Buenos Aires.
Zaffaroni, América y Pucciano, Agustín (1936) *Estampas de Carlos Gardel*, Imprenta Teutona, Montevideo.
—— (2001) *París-Buenos Aires. Un siglo de tango*, Corregidor, Buenos Aires.
Zamboni, Marcelo (1997) *Gardel*, Perfil, Buenos Aires.
Zatti, Rodolfo O. (1990) *Gardel. Su gran pasión: el turf*, Corregidor, Buenos Aires.
—— (1992) *Gardel 544 días finales*, Corregidor, Buenos Aires.
—— (2005) *Gardel en el Abasto*, Corregidor, Buenos Aires.

—— (2007) *Gardel en el corazón del Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Magdala, Buenos Aires.

—— y Almada, Graciela (2007) *El día que perdimos a Gardel*, Lajouane, Buenos Aires.

Zinelli, Carlos y Macaggi, José L. (1987) *Carlos Gardel. El resplandor y la sombra*, Buenos Aires, Corregidor.

Zito Lema, Vicente (2004) *El Bronce que sonríe. El mito, el hombre y la Parca*, Ediciones Continente, Buenos Aires.

Zubillaga, Carlos (1986) *Carlos Gardel*, Júcar, Madrid.

Varios (prensa gráfica)

Mandarino, Luis, en revista *Radiofilm*, s/f.

Diario *Crítica*, 25 de marzo de 1926.

Llurba, Rossend, revista *Noticiero*, Barcelona, 1928.

Revista *El tango de moda*, Barcelona, 11 de mayo de 1929.

Diario *Crítica*, 22 de junio de 1929.

Diario *Le Figaro*, París, 23 de mayo de 1931

Diario *Crítica*, 15 de septiembre de 1931.

Revista *La Canción Moderna*, septiembre de 1931.

Revista *Blanco y Negro*, "*In memoriam* de Carlos Gardel", Madrid, 7 de julio de 1935.

Revista *La canción moderna*, N.º 381, 8 de julio de 1935.

"La verdadera vida de Carlos Gardel recogida de labios de su anciana madre", en revista *La Canción Moderna*, N.° 429, el 8 de junio de 1936.

Diario *Noticias Gráficas*, 1 de julio de 1955.

Revista *Platea*, 15 de junio de 1960.

Revista *Mundo uruguayo*, Montevideo, 1965.

Diario *La opinión*, 24 de junio de 1975.

Revista *Gente*, edición especial: "Carlitos Gardel. Como nunca se vio", 1977.

Archivo de Luis Pierotti en revista *Flash*, Buenos Aires, 28 de abril de 1981.

Diario *El Popular*, 24 de marzo de 1991.

Del Greco, O., *Club de Tango*, N.° 4, marzo-abril de 1993.

Lucero, D., en revista *La Maga*, 1 de septiembre de 1995.

Szwarcer, Carlos, en *Todo es Historia* N.º 436, 2003.

Páginas de Internet

Asociación Carlos Gardel. Monpagens, Henri. Toulouse, Francia. 2002. <http://www.carlos-gardel-toulouse.com>.

Todo Tango. García Blaya, Ricardo. Buenos Aires, Argentina.1999. <http://www.todotango.com.ar>.

Carlos Gardel. Lupic, Jack. 2004. <http://www.gardelweb.com>.

CinémasHispaniques. Francia. 2001. <http://mapage.noos.fr/vincenot/gardel.htm>.

La Voz del Interior On Line. Córdoba, Argentina. 2000-2001. <http://www.intervoz.com>.

Mujeres de empresa. Buenos Aires, Argentina. 2000. <http://www.mujeresdeempresa.com>.

Artículos en Internet

Aballe, Guada. "1932: Querido Carlitos" [en línea]. Buenos Aires, 2004. Disponible en: <http://www.gardelweb.com>.

Bricheteau, C. "Genealogía de Carlos Gardel" [en línea]. Toulouse, 2002. Disponible en: <http://www.carlos-gardel-toulouse.com>.

Byrón, S. "Las películas de Alfredo Le Pera" [en línea]. EAF/Liber, 2003. Disponible en: <http://www.gardelweb.com/Las-Peliculas-de-Alfredo-Le-Pera.htm>.

Elena, A. "Cine y públicos en América Latina: el período mudo" [en línea]. S/f. Disponible en: <http://www.otrocampo.com>.

"El Zorzal anidó en Córdoba" [en línea]. Córdoba, 2000. Disponible en: <http://www.intervoz.com>.

España, R. "Gardel en Joinville" [en línea]. Francia, 2001. Disponible en: <www.mapage.noos.fr/vincenot/gardel.htm>.

Félix, J. "Faisons le Point" [en línea]. Toulouse, 2003. Disponible en: <www.carlos-gardel-toulouse.com>.

Galopa, G. "Explicación del procedimiento militar de Carlos Carichou" [en línea]. Toulouse, 2002. Disponible en web: <www.carlos-gardel-toulouse.com>.

Muoyo, A. "Gardel y el cine, la otra dimensión del mito" [en línea]. Buenos Aires, 2000. Disponible en: <www.mujeresdeempresa.com/linea_natural/arte_cultura/cultura000807.html>.

Rasore, A. "Carlos Gardel en el cine mudo. *Flor de durazno*" [en línea]. Buenos Aires, 2006. Disponible en: <www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel20.html>.

Página 12. "Un Escobar con herencia" [en línea]. Buenos Aires, 2005. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/695-241-2005-10-12.html.

Material cinematográfico, televisivo y radial

Álvarez, Eliseo (Prod.) y Maidana, Roberto (Cond.) [documental]. *Carlos Gardel en televisión.* América 2, Argentina, 1995.

Cahen Salaverry, Enrique. *El día que me quieras* [largometraje]. Argentina, 1969.

Canal Infinito. *Gardel X. Mito, misterio y realidad...* [documental]. Argentina, 2002.

Carlos Gardel. Sus viajes alrededor del mundo. Los últimos momentos de su vida. Repatriación de sus restos [video]. Beverly Hills-Buenos Aires, s/f.

Cárpena, Homero. *Soy del tiempo de Gardel* [largometraje]. Argentina, 1954.

Carrizo, Antonio (Cond.). *La memoria del tango* [Programa radial]. Argentina, 1984.

Chavarri, Jaime. *Sus ojos se cerraron* [largometraje]. Coproducción española-argentina, 1998.

Demare, Lucas. *Mercado de Abasto* [largometraje]. Argentina, 1955.

De Zavala, Alberto. *La vida de Carlos Gardel* [largometraje]. Argentina, 1939.

Klimovsky, León. *Se llamaba Carlos Gardel* [largometraje]. Argentina, 1949.

Moglia Barth, Luis. *Tango* [largometraje]. Argentina, 1933.

——. *Riachuelo* [largometraje]. Argentina, 1934.

Morera, Eduardo. *Ídolos de la radio* [largometraje]. Argentina, 1934.

Rossi, Julio. *El Morocho del Abasto* [largometraje]. Argentina, 1950.

Schroeder, Juan. *Historia de un ídolo* [largometraje]. Argentina, 1964.